

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA CAROLINA RAMOS BELEI

HISTÓRIAS QUE DÃO FORMA: CRIATIVIDADE E SOCIALIDADE ENTRE AS
CERAMISTAS KARAJÁ (TO)

CURITIBA

2019

HISTÓRIAS QUE DÃO FORMA: CRIATIVIDADE E SOCIALIDADE ENTRE AS
CERAMISTAS KARAJÁ (TO)

ANA CAROLINA RAMOS BELEI

Dissertação a ser apresentada ao
Programa de Pós Graduação em
Antropologia do Setor de Ciências
Humanas e Letras da Universidade
Federal do Paraná para obtenção do
título de Mestra em Antropologia.

Orientadora: Prof^a Dr^a Laura Pérez
Gil

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Belei, Ana Carolina

Histórias que dão forma : criatividade e socialidade entre as ceramistas Karajá
(TO). / Ana Carolina Belei. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Laura Pérez Gil

1. Arte indígena. 2. Arte Karajá. 3. Índios Karajá – Bananal, Ilha (TO). I. Pérez
Gil, Laura, 1973-. II. Título.

CDD – 704.3981




MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECTOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ANTROPOLOGIA -
40001016027F9

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ANTHROPOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ANA CAROLINA RAMOS BELEI**, intitulada: **HISTÓRIAS QUE DÃO FORMA: CRIATIVIDADE E SOCIALIDADE ENTRE AS CERAMISTAS KARAJÁ (TO)**, sob orientação da Profa. Dra. LAURA PEREZ GIL, após terem inquirido a autora e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca, e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 18 de Dezembro de 2019.


LAURA PEREZ GIL
Presidente da Banca Examinadora


MANUEL FERREIRA LIMA FILHO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS)


ANDREA CARVALHO DE ALMEIDA DE OLIVEIRA CASTRO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Para Kurikala, Kariryma, Koaxiru e Komytira (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

A presença, a persistência e a paciência de muitos foram fundamentais para a realização deste trabalho. Aos meus pais, Jane e Iraldo e à minha irmã Juliana, devo muito! Sou grata ao apoio, à parceria e ao respeito que têm com minhas escolhas, incluindo a antropologia e esta pesquisa. Ao Willy, o agregado da família, irmão de todos nós, que em muito me encanta e me provoca.

À CAPES pelo auxílio financeiro durante todo o curso de mestrado.

Aos professores do DEAN e do PPGA-UFPR, em especial à Andréa Oliveira Castro, que, dentre sarros e puxões de orelha, tanto me instiga pelas suas leituras afiadas e pelas valiosas contribuições no exame de qualificação, e à Ricardo Cid, pelos horizontes possíveis e desafiadores do fazer antropológico e, igualmente, pelas pertinentes contribuições na qualificação.

Não poderia deixar de agradecer ao Paulo Martins, secretário do PPGA, que, por tantos galhos quebrados, contribuiu para a realização do meu trabalho de campo e em outras ocasiões cruciais ao meu processo de formação. Sua prontidão e competência são exemplares.

Aos queridos amigos do programa Rafael Pacheco, Bianca Hammerschmidt, Gian Carlo, Luana Maria, Pedro Henrique, Eduardo, Aline e tantos outros. A jornada no mestrado tornou-se mais leve com vocês por perto. À toda turma de 2017: Lays, Taísa, Mayra, Kauane, Luanne, Renata, Strugala, Bohdan, Ferdinando e Emerson, com quem dividi longas jornadas de aulas, discussões e organização de evento.

Aos “uós” que me acompanham ao longo de todos esses anos em Curitiba: Angélica, Gabes, Vida, Nai, Edu, Karina, Bruno, Vitor, Dani, Rauana, Josi, Dhy, Luiz, Clara, Paulo, Thay e Marilda. A experiência, a escuta e as abstrações que vocês compartilham e propiciam formam uma importante rede de apoio e troca.

O evento organizado pelos alunos do Museu Nacional em 2017 me oportunizou um encontro importante para que meu trabalho de campo se concretizasse. Lá conheci Rafael de Andrade, que, com muita simpatia e generosidade, me abriu portas ao mundo Karajá. Igualmente agradeço pelas conversas e informações trocadas após minha passagem pelo Araguaia.

Na Ilha do Bananal agradeço enfaticamente Juanahu, quem me conduziu inicialmente às trilhas de Santa Isabel. Sou imensamente grata à Marissiru, minha irmã,

pelos cuidados, por dividir comigo sua família e sua casa. Às crianças Herenaki, Malawiru e lexika, que deixaram minhas noites nada entediantes.

Este trabalho rendeu amizades que pareciam que eu já tinha as firmado há muito! Foi assim com os irmãos ava-canoeiro Angélica e Diego, por quem tenho grande estima e admiração. Igualmente com o Birihoa (Tuilá) e seus filhos Idjahi, Putxikau e Idjanaru.

Ainda, agradeço Iwraru e sua família; Crèheluri, Narubia, Raquel e Michelle; as demais lideranças de Santa Isabel e o pessoal da Escola Maluá com quem tive contato (Manaijé, Txiarawa, Hatawaki) e, particularmente, Dibexia, pela parceria incessante.

Às ceramistas com quem trabalhei mais detidamente: Mahuederu, Komytira, Koaxiru, Lawaridèru, Kaimoti, Hatamaru, Myixá, Xiromaru, Diraci e Mahiru. Foi de imensa honra estar entre essas mulheres e suas famílias. A elas dirijo todo meu respeito. Agradeço pela confiança e gentileza em cada encontro.

Finalmente, muito tenho a agradecer à Laura Pérez Gil, minha orientadora, pela interlocução cuidadosa e atenta, que, há alguns anos, pacientemente, oferece clareza às minhas confusões. Os ensinamentos e os conselhos que transmite certamente me deram segurança para eu construir meu próprio caminho.

RESUMO

Esta dissertação investiga a produção de *ritxòkò* feita pelas ceramistas Karajá da aldeia Santa Isabel do Morro, na Ilha do Bananal (TO). Esta aldeia configura-se como o principal polo ceramista dos Karajá e é tida como o local de origem da *ritxòkò*. Há bastante tempo a “boneca Karajá”, forma pela qual se convencionalizou chamar a *ritxòkò*, é alvo de interesse de pesquisadores, turistas, agentes museais e estatais. De objeto lúdico para crianças a *ritxòkò* gradativamente foi alcançando novos estatutos entre os não indígenas – como “objeto etnográfico”, “obra de arte” e, mais recentemente, “patrimônio imaterial”. Tais estatutos também foram assumidos pelos Karajá. Assim, a boneca passou a figurar em circuitos como da musealização, do comércio e em oficinas dentro e fora da aldeia. Os sentidos conferidos pelos Karajá à *ritxòkò* estão conectados aos distintos destinos dados a ela, como também à sua funcionalidade no contexto no qual emerge. Interessa-me compreender o lugar que a *ritxòkò* assume na vida Karajá. Para isso, procura-se percorrer as etapas do processo produtivo e atentar-se aos repertórios e enredos traçados. Desvela-se nisso relações vividas no passado e no presente, as trajetórias, interesses, aspirações e especialidades das ceramistas, que privilegiam dar forma a um modo de vida propriamente Iny: cenas cotidianas e rituais, narrativas mito-históricas e as fases de vida, algumas das quais já preteridas pelos Karajá. Veremos que a *ritxòkò* se constitui em um sistema de registro e, por isso, em um espaço de enunciação e de controle de significados. Em certo sentido, ela é, em si, um sistema museal.

Palavras-chave: Karajá; boneca; arte indígena; registro.

ABSTRACT

This study investigates the ritxòkò production by the Karajá potters from the village of Santa Isabel do Morro, in Ilha do Bananal (TO). This village is the ceramist core of the Karajá and is considered as the place of origin of the ritxòkò. For a long time, the "Karajá doll", the name by which the ritxòkò is conventionally called, has been a subject of interest for researchers, tourists, museums and government agents. From a playful object for children, the ritxòkò has gradually reached new status among non-indigenous people -- such as an "ethnographic object", a "work of art" and, more recently, an "intangible heritage". Thus, the doll started to appear in different environments, such as museums, souvenir shops and workshops inside and outside the village. The meanings assigned by the Karajá to the ritxòkò are connected to their distinct destinies, as well as their functionalities in the contexts in which they appear. Here, the interest is understanding the place the ritxòkò takes on Karajá's life. For this, the aim is going through the stages of the production process with special attention to their stories. Unfolding relationships lived in the past and present, paths, interests, aspirations and specialties of potters; all this prioritizes modeling a way of life as properly Inỹ: everyday and ritual scenes, mythological/historical narratives and life stages, some of which have already been disregarded by the Karajá. The ritxòkò consists in a register system and, therefore, a space of enunciation and control of meanings. In a sense, it is itself a museum system.

Keywords: Karajá; Dolls; Native art; Record.

Índice de figuras

Figura 1: Mapa de localização das aldeias karajá atuais. Fonte: RODRIGUES, 2008.	4
Figura 2 - Recorte de jornal do Arquivo SEMEAR (Museu Nacional), relatando a visita de Getúlio Vargas à Ilha do Bananal. Fonte: ANDRADE, 2017.	11
Figura 3 - Watau e sua esposa carregando ritxòkò ao lado de JK e Sarah Kubistchek na primeira missa de Brasília em 1957. Fonte: CAMPOS, 2007.	12
Figura 4 - Watxiwèkyla de uma família de Hãwalò, utilizado para depositar tartarugas (kotuni) vivas antes do preparo dado a elas como alimento. Fonte: da autora, 2018.	34
Figura 5 - Watxiwèkyla e butxi em miniatura. Acervo pessoal da autora. Foto: Daniella Schuarts, 2019.	34
Figura 6 - Conjunto de cerâmicas produzido por Koaxiru, entre as quais bsè e watxiwe em miniaturas.	35
Figura 7 - Hatamaru mostrando a cópia da imagem fotografada por Vladimir Kozák, que contém a antiga ceramista Kwanajiki produzindo butxi. A imagem original se encontra atualmente acervada no Museu Paranaense. Fonte: da autora, 2018.	42
Figura 8 - Mahuederu no barreiro de Hãwalò. Fonte: da autora, 2018.	46
Figura 9 - Myixá prepara a primeira queima de suas peças e as de sua mãe, Mahuèderu. Fonte: da autora, 2018.	52
Figura 10 - A segunda queima sendo preparada pelas mãos de Myixá. Fonte: da autora, 2018.	53
Figura 11 - De cima para baixo: tariruku-itxò e haru, pinturas comuns às mulheres. Fonte: Manuel Lima Filho, 2012.	54
Figura 12 - Myixá apresentando desenho de sapo (krerà). Fonte: da autora, 2018.	56
Figura 13 - Mahuèderu e sua filha Myixá confeccionando a coloração preta com a casca da ixaruriny. Fonte: da autora, 2018.	59
Figura 14 - Mahuèderu grafitando sua produção. Fonte: da autora, 2018.	60
Figura 15 - Hatamaru e suas ritxòkò. Fonte: da autora, 2018.	60
Figura 16 - Mahuederu grafitando Wati e Kubelè. Fonte: da autora, 2018.	67
Figura 17 - Catálogo do Iphan intitulado "Arte do povo Karajá - patrimônio cultural do Brasil". Fonte: da autora, 2018.	68
Figura 18 - Conjunto de família feito por Komytira. Acervo pessoal da autora. Foto: Daniella Schuarts, 2019.	71
Figura 19 - As hykyna ritxòkò de Komytira como conjunto de família. Fonte: da autora, 2018.	72
Figura 20 - Komytira com apostila feita por pesquisadores Karajá. Fonte: da autora, 2018.	74
Figura 21 - Algumas produções de Mahuederu, entre as quais seres sobrenaturais e míticos como Koboí, Kubele, Benorá e Kotuni Wurerea. Fonte: da autora, 2018.	78
Figura 22 - Cena inédita modelada por Mahuederu. Fonte: da autora, 2018.	79
Figura 23 - Weryrybò e ijadokomà pelas mãos de Koaxiru. Fonte: da autora, 2018.	81
Figura 24 - As ritxòkò de Lawarideru. Fonte: da autora, 2018.	82

Figura 25 - Homem com pirarucu. Fonte: da autora, 2018.	82
Figura 26 - Ijèsu, luta tradicional Karajá. Acervo pessoal da autora. Foto: Daniella Schuarts, 2019.....	83
Figura 27 - A espacialidade do ixĩ e do ijona em Santa Isabel do Morro. Fonte: da autora, 2019.....	90
Figura 28: Fotografia feita por Vladimir Kozák, em meados de 1954. Kwanajiki, ceramista história histórica de Santa Isabel.	95
Figura 29 - Genealogia de parte da família de Dibexia.....	97
Figura 30 - Quatro gerações de mulheres da família de Komytira (à direita): sua mãe, sua filha e sua neta. Fonte: da autora, 2018.	99
Figura 31 - Ritxòkò de Hatamaru. Entre elas, Inỹni e Kaboi. Fonte: da autora, 2018.....	113
Figura 32 - Wajoromani, ser disciplinador de crianças, feito por Mahuederu. Fonte: da autora, 2018.....	115
Figura 33 - Ritxòkò multicéfala e cheia de seios associada às histórias da tartaruga monstruosa e à da lagarta. Acervo pessoal da autora. Fonte: Daniella Schuarts, 2019..	121
Figura 34 - Mahuederu narrando e modelando a história de Kubelè. Fonte: da autora, 2018.....	124
Figura 35 - A história de Kubelè entre os dedos de Mahuederu. Fonte: da autora, 2018.	125
Figura 36 - Wati e Kubèlè. Acervo pessoal da autora. Foto: Daniella Schuarts, 2019.	127
Figura 37 - Kubelè e o pote d'água. Acervo pessoal. Foto: Daniella Schuarts, 2019.....	127
Figura 38: Kaboi no estilo wijina bdè ritxòkò feito por Mahuederu. Acervo pessoal da autora. Fonte: Daniella Schuarts, 2019.....	129
Figura 39: Kaboi no estilo hykyna ritxòkò feito por Hatamaru. Fonte: da autora, 2018....	129
Figura 40 - Inỹrakre feito por Mahuederu. Acervo pessoal da autora. Foto: Daniella Schuarts, 2019.....	133

SUMÁRIO

i. INTRODUÇÃO	5
i.i A trajetória da pesquisa.....	6
i.ii Entre os Iny: algumas notas sobre o campo	8
i.iv Sobre os capítulos.....	26
i.iv (In)convenções da grafia.....	27
ii. A BELEZA DO SÚU ONTEM E HOJE: O SABER FAZER RITXÒKÒ	31
ii.i A origem da olaria	32
ii.ii As marcas das transformações: <i>hykyna ritxòkò</i> e <i>wijina bdè ritxòkò</i>	38
ii.iii Os modos de fazer ritxòkò	44
ii.iv Decoração e aplicação de grafismos.....	53
iii. NA TRILHA DAS RITXÒKÒDU: SOCIALIDADE E ESPECIALIDADE.....	63
iii.i Coletivização do saber e criatividade individual: uma questão de ética/estética	64
iii.i.i Komytira e o conjunto de família	69
iii.i.ii Mahuederu e as <i>lahi ijaky</i>	76
iii.i.iii Momentos avivados	80
iii.ii Conhecimento oleiro e transmissão.....	86
iii.ii.i <i>Ixỹ</i> , o lado das mulheres.....	88
iv. HISTÓRIAS QUE DÃO FORMA.....	102
iv.i Fala boa (<i>rybèwii</i>)	103
iv.ii Na esteira dos tempos	108
iv.iii A matéria da monstrosidade: <i>añoni</i>	116
iv.iii.i O pote d'água de Kubelè e a inundação da terra	122
iv.iii.ii O povo que veio do fundo do rio	128
iv.iii.iii <i>Inỹrakerè</i> : na mira dos bandeirantes	131
iv.iv Entre turistas e pesquisadores	134
v. INEXTRICÁVEL MUNDO DOS BRANCOS.....	138
v.i <i>Wijina bòdu mahadu</i> e <i>hykyna mahadu</i> : dinheiro, <i>hoky</i> e instabilidade	140
v.ii “Ceramista vò”: patrimonialização, oficinas e museus.....	149
v.iii Novas tecnologias da memória.....	161
vi. CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
vi.ii Cultura e “Cultura”	173
vi.iii A <i>ritxòkò</i> como um sistema de registro	175
v. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	178

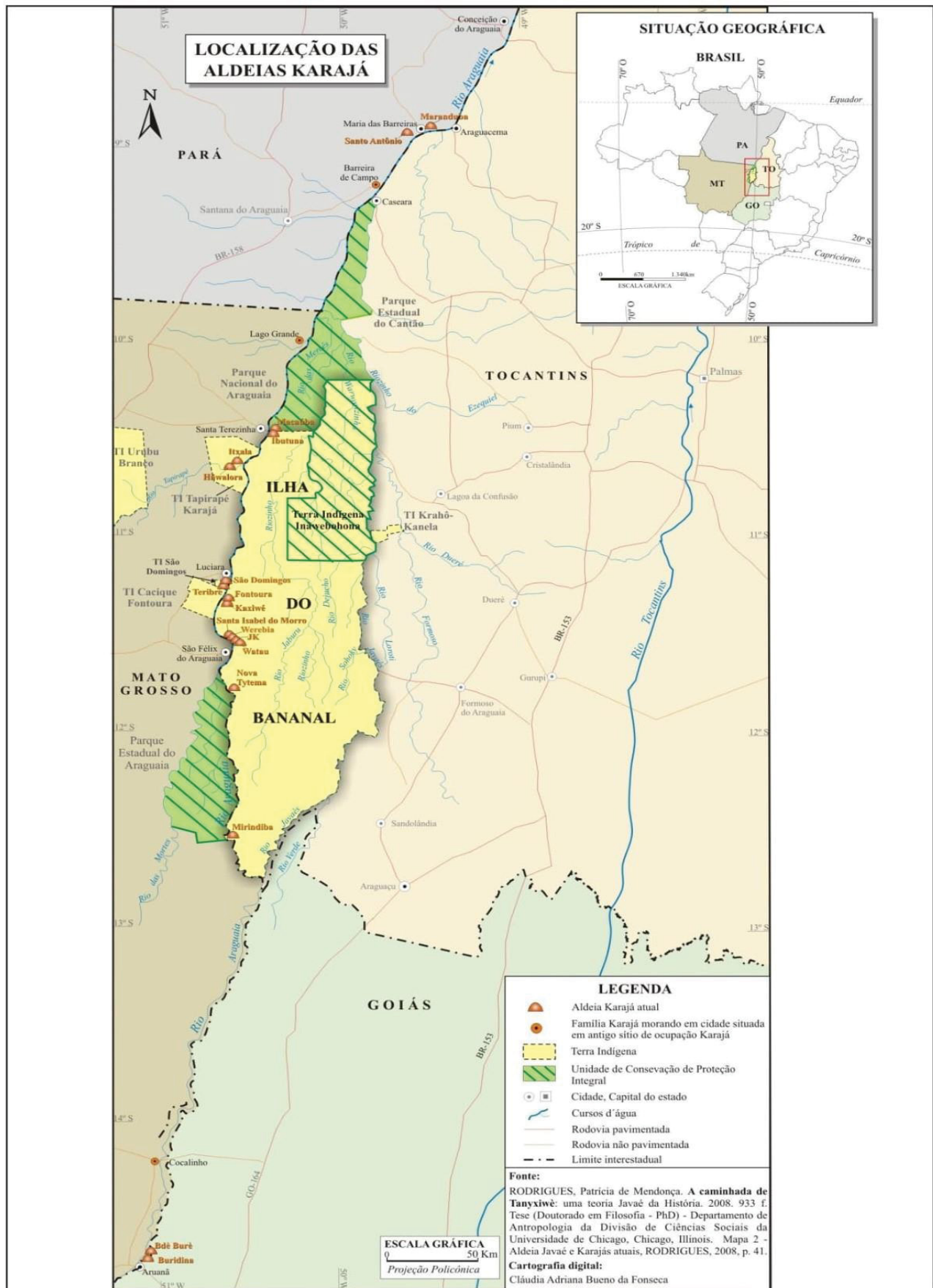


Figura 1: Mapa de localização das aldeias karajá atuais. Fonte: RODRIGUES, 2008.

I. INTRODUÇÃO

Os Karajá da aldeia Santa Isabel do Morro (Hãwaló), na Ilha do Bananal (TO), são os meus interlocutores no presente estudo, em especial as ceramistas desta aldeia. A razão, *a priori*, para tal é bastante simples: esta aldeia configura-se como o principal polo ceramista dos Karajá. Foi lá também que as ceramistas atuais creditam o surgimento da *ritxòkò*, objeto privilegiado nesta dissertação. A “boneca”, forma pela qual se convencionou chamar esta cerâmica figurativa, é produzida exclusivamente por mulheres desta etnia desde tempos imemoriais e há muito tem despertado o interesse de pesquisadores, viajantes, turistas, agentes do Estado, galeristas de arte, entre outros. No século XIX, nos primeiros estudos mais sistemáticos sobre este povo, a *ritxòkò* já configurava como “a principal produção artística dos Karajá”, repercussão esta que é sentida até hoje.

De objeto lúdico para as crianças a *ritxòkò* gradativamente foi alcançando novos estatutos entre os *tori*, forma pela qual os Karajá referem-se aos não indígenas, entre os quais destaco o de “objeto etnográfico”, “obra de arte” e, mais recentemente, “patrimônio imaterial”. Há bastante tempo a *ritxòkò* figura em circuitos como da musealização e do comércio. E sob este ângulo, os sentidos conferidos pelos Karajá a este objeto, como debateremos ao longo desta dissertação, estão conectados aos distintos destinos traçados a ele, tal qual a sua funcionalidade no contexto aonde ele se origina. A *ritxòkò* continua sendo oferecida às crianças, é transacionada nas relações com turistas, pesquisadores, agentes museais, colecionadores e, mais recentemente, passou a integrar as oficinas de produção artística realizadas nas aldeias karajá.

A *ritxòkò* pode ser vista como um elemento particular que imprime aspectos variados da cultura karajá. Ou ainda, ela é a imagem objetificada sobre o que é ser propriamente Inỹ, termo de autodesignação dos Karajá. Seus contornos e traços morfológicos, gráficos e de adorno, com o passar do tempo, ganharam aspectos cada vez mais “característicos”, “realísticos” da pessoa Inỹ, de cenas cotidianas e cerimoniais experienciados pelos Karajá, algumas das quais não mais praticadas atualmente. Na cerâmica afeiçoa-se também seres sobrenaturais que habitam os planos cosmológicos e alguns de seus personagens mito-históricos. Todas são devidamente pintadas com motivos gráficos e seus detalhes exprimem adornos e marcas que indicam um modo de ser de *hykyna mahadu*, “gente de antigamente”.

Expressa-se na *ritxòkò* um saber que é técnico, abrangendo também conhecimentos múltiplos que remetem a outros domínios da vida karajá. Ficará claro aqui o modo pelo qual as ceramistas conjugam suas habilidades e variações pessoais a um entendimento mais aguçado sobre parentesco, sobre os mitos, sobre as fases de vida e sobre os contextos rituais. Pois ainda que a *ritxòkò* não cumpra uma função unicamente doméstica, tampouco ritual, suas formas expressivas (suas temáticas propriamente) se conectam a esses âmbitos, no sentido de registrar alguns momentos vivenciados pelos Karajá cotidiana e cerimonialmente, no passado e no presente. Assim, as ceramistas projetam-se a partir de suas produções, pois o exercício reflexivo sobre seus trabalhos envolve suas trajetórias e lembranças pessoais, seus interesses e suas aspirações, de modo a delinear o mundo que elas constroem para si e para os outros. Com o passar do tempo, essas mulheres assumem posições específicas baseadas no saber-fazer, tornando-se “mestras” e “históricas” dentro e fora da aldeia. Por fim, as ceramistas engendram relações e regimes de conhecimento mediados por este objeto, assunto do qual se pretende ocupar esta dissertação. Tudo isso faz com que a *ritxòkò* também seja uma extensão da ceramista.

i.i A trajetória da pesquisa

O meu contato com as famosas bonecas *ritxòkò* se iniciou em meados de 2015, momento no qual fui bolsista no Setor de Etnologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR. Nessa época, o MAE organizava-se para alimentar, inicialmente, um banco de dados sobre as coleções acervadas. A professora Laura Pérez Gil, então coordenadora do Setor de Etnologia e hoje diretora da instituição, sugeriu-me escolher uma das coleções a fim de que eu colaborasse na tarefa de pesquisa e sistematização dos dados. Assim, encarreguei-me da coleção de *ritxòkò* Karajá, que foi em sua maioria coletada por Vladimir Kòzak na década de 1950.

Então, a partir desta tarefa, submergi em uma parte da exaustiva literatura dedicada à *ritxòkò*, incluindo o diário manuscrito de campo de Kòzak. Todo o universo que se abria nessas leituras me instigou a levar a *ritxòkò* como tema central para a pesquisa monográfica, sob orientação da professora Laura, a ser apresentada no Departamento de Antropologia da UFPR. Nesse processo de investigação, acabei me ocupando menos da coleção do MAE e me ative mais à extensa bibliografia voltada sobre as bonecas. E isso

me revelou as diferentes interpretações que a *ritxòkò* teve ao longo da história da antropologia.

A *ritxòkò* foi tematizada desde os relatos dos primeiros expedicionários alemães no Brasil, no final do século XIX, que tinham como finalidade fomentar coleções a museus etnográficos de Berlim e de Leipzig – a expedição de Paul Ehrenreich (1948 [1888]) foi pioneira nas investigações ditas “etnográficas” sobre os Karajá, seguida da expedição de Fritz Krause (1940 [1909]) –, passando por um salto de produção etnográfica na segunda metade do século XX com a prevalência de estudos realizados por pesquisadores brasileiros, na sua maioria vinculados às instituições museais nacionais (SIMÕES, 1991 [1954]; CASTRO FARIA, 1979 [1959]; FÉNELON COSTA, 1978 [1969] e CHIARA, 1970). A partir dos anos 2000, a *ritxòkò* voltou a ganhar centralidade em estudos etnográficos (CAMPOS, 2007; WHAN, 2010 e FARIAS, 2014) e teve concedido o título de patrimônio cultural imaterial pelo Iphan, em 2012, e com ele um dossiê que subsidiou seu registro (LIMA FILHO *et. al.*, 2011).

Diante desses trabalhos, desvelou-se para mim uma espécie de trajetória interpretativa da *ritxòkò* Karajá como objeto etnográfico (BELEI, 2016), que transita entre abordagens evolucionistas e difusionistas, simbólicas e agentivas pelas quais solidificaram-se formas de conceber, classificar e descrever este objeto. A maior parte desta bibliografia obstinou análises sobre as apropriações, permanências e descontinuidades nas técnicas de confecção, matéria-prima, aspecto formal e função da *ritxòkò* (SIMÕES, 1991; CASTRO FARIA, 1979; FÉNELON COSTA, 1978; CHIARA, 1979; CAMPOS, 2007). Tais obras são entendidas por mim enquanto 'estudos clássicos' de cultura material, que atentaram-se mais ao objeto *per se*, isto é, mais aos itens e traços culturais do que às relações em torno dele, o que não poderia senão deixar resíduos e lacunas quanto à lógica de construção e organização desses itens. Nos últimos dez anos, os trabalhos sobre a *ritxòkò*, como de Chang Whan (2010) e Joana Farias (2014), inserem-se nas perspectivas teóricas antropológicas mais recentes, que focam no papel dos elementos de materialidade tangível na rede de relações, encarando-as não como meramente autônomas e isoladas. Sublinho este último trabalho, que ao flertar com as considerações deixadas por Alfred Gell, desvelou o caráter relacional (e portanto, agentivo) da *ritxòkò* na rede de parentesco karajá.

Apesar deste vasto material dedicado à *ritxòkò*, percebi que há ainda muito o que se explorar. Deve-se considerar que as transformações pelas quais a *ritxòkò* passou e as formas como foi interpretada – por exemplo, como “a maior expressão artística dos

Karajá” (EHRENREICH, 1948), “boneca” (KRAUSE, 1940), “obra de arte” (CASTRO FARIA, 1979), “objeto lúdico-pedagógico”, “instrumento de socialização” (FÉNELON COSTA, 1978; CHIARA, 1970; CAMPOS, 2007); “auto-retrato” (WHAN, 2010), “conhecimento tradicional”, “patrimônio cultural” (LIMA FILHO *et. al.*, 2011) etc. – implicam, necessariamente, em uma valoração simbólica e econômica, gerando efeitos no universo em torno da *ritxòkò* e um redimensionamento tanto dela quanto das ceramistas.

Meu projeto de pesquisa para o mestrado consistiu, assim, em atentar para a perspectiva das ceramistas, o que elas têm a dizer a partir e através de suas produções, assim como o lugar e o papel que a *ritxòkò* assume no contexto karajá. E apesar de uma certa intimidade com algumas questões preliminares formuladas sobre a arte karajá, o meu trabalho de campo em Santa Isabel do Morro, durante aproximadamente 55 dias, de maio a julho de 2018, oportunizou novas questões enquanto delineava-se para mim, no convívio diário com as ceramistas, o mundo em que estas mulheres constroem para si e para os outros a partir da *ritxòkò*.

i.ii Entre os Inỹ: algumas notas sobre o campo

É na margem direita do rio Araguaia – *Berohokỹ* na fala dos homens e *Beraku* na das mulheres –, que os Karajá de Santa Isabel do Morro habitam. Circunscrita à Terra Indígena Parque do Araguaia, na Ilha do Bananal (TO), maior ilha fluvial do mundo, Santa Isabel do Morro é tida como “capital Karajá”, nos termos de seus moradores. Na língua karajá, *inỹrybè*, é chamada de Hãwalò e concentra hoje aproximadamente mil pessoas, entre os quais Karajá propriamente ditos, Avá-Canoeiro, Bororo, Kamayurá, Xerente, *tori* (não indígenas) e “mestiços”. Apesar desta aldeia fazer parte do território do município de Lagoa da Confusão (TO), é na sua margem oposta, no estado do Mato Grosso, onde se localiza a cidade São Félix do Araguaia, que dista aproximadamente vinte minutos de voadeira, onde os Karajá de Santa Isabel mais circulam, chamando-a de “rua”.

Toda essa área, no médio Araguaia (em ambas as margens do rio), é território tradicional *inỹ*. Eles ocupam esta região há, pelo menos, três séculos, e alguns outros grupos *inỹ* (Ixỹbioá [Xambioá], Javaé e Karajá propriamente dito) estiveram espalhados também no baixo e alto Araguaia e no curso de alguns de seus afluentes, como é o caso do rio Vermelho e rio Javaés. Pode-se dizer, apesar das muitas transformações ocorridas ao longo do tempo, que as aldeias karajá atuais estão dispostas de forma mais ou menos

parecida com a ocupação remota, no tempo de *hykyna mahadu*, “povo de antigamente”. E foi nessas regiões em que aconteceu a maior parte dos eventos míticos reportados por eles hoje em dia (cf. TORAL, 1992a; RODRIGUES, 2008; NUNES, 2016).

A instauração da aldeia Santa Isabel é marcada pela atividade do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) na região do médio Araguaia em 1927. Nessa data, a comitiva liderada pelo Capitão Manoel Silvino Bandeira de Mello levantou o primeiro Posto Indígena na Ilha do Bananal, conhecido primeiramente como “Carajás” e depois por “Posto de Redenção”, que passou por sucessivas mudanças, chegando a figurar, nos anos de 1950¹, como um dos principais postos do SPI (BORGES, 1986: 360; RODRIGUES, 2008). O que os velhos da aldeia comentam é que a chegada de Bandeira Mello foi acarretada pela morte de alguns *tori* em um conflito (*anõbina*) envolvendo Wèkukuna, um Inỹ que teve seu filho morto pela gripe e assim vingou sua morte (FÉNELON COSTA, 1978; NUNES, 2016; ANDRADE, 2017). Fénelon Costa (1978: 24) foi informada que a morte vingada atingiu um antigo chefe de um dos presídios instalados à beira do Araguaia, conhecido como “major Basílio”, vindo este e sua tripulação a sucumbirem. Eis, então, que outros *tori*, junto dos Inỹ de Buridina (situados na antiga Leopoldina, atual Aruanã, em Goiás), procuraram pelo responsável do assassinato do major e chegaram até os descendentes dos moradores de Santa Isabel do Morro. Segundo as narrativas, o cunhado de Wèkukuna era Maluá, figura importante para os Karajá até os dias de hoje. A essa altura, logo após a vingança, Wèkukuna embrenhou-se pelo curso do Rio das Mortes e lá escondeu sua família. Com medo dos *tori*, Maluá acabou informando o refúgio de seu cunhado aos *tori*, que encontram-no às margens do Rio das Mortes e o mataram.

Pessoas de Santa Isabel comentam que quando Bandeira de Mello chegou até os Inỹ no médio Araguaia avistou um grupo de pessoas reunidas à margem do rio, “pessoal de Birihoa”², dizendo-lhe que foi encarregado de criar uma aldeia para eles e então sondou com Birihoa o melhor lugar para tal. Em 1930, de acordo com os documentos

¹ Esse foi o momento também, conforme veremos a seguir, em que o nome do Posto foi substituído por “Getúlio Vargas”, em homenagem ao ex-presidente que deu o ponta pé inicial à expedição Roncador-Xingu, “menina dos olhos” da Fundação Brasil-Central, a partir da qual Vargas estabeleceu relações estreitas com o povo Karajá (ANDRADE, 2017).

² Antigamente, contam os velhos, o pessoal de Birihoa dormia na praia que hoje fica na margem oposta a aldeia Santa Isabel. A praia é contígua ao município de São Félix do Araguaia, onde antigamente fortificaram o presídio Santa Isabel, que durou cerca de dois anos (KRAUSE, 1940). Ainda hoje, no perímetro urbano do município situa-se o morro onde antigamente os Inỹ moravam, contando também com o cemitério desativado dos *hykyna mahadu*.

produzidos pelo SPI, entre os Karajá que se consolidaram na aldeia, destacam-se dois grupos: o do “capitão” Maluá e do “capitão” Hãdori, que somavam, respectivamente, 139 e 72 pessoas, convivendo com aproximadamente 27 “civilizados”, sendo estes “ajudantes” do SPI e seus familiares (FERNANDES DA COSTA, 1931 *apud* NUNES, 2016: 76). Gradativamente, muitos grupos que tinham se refugiado no advento da morte do “major Basílio” e da captura de Wèkukuna foram se aglomerando junto aos outros Iny, que já se encontravam instalados em torno do Posto³.

Antes da presença de sertanistas e indigenistas do Serviço, os Karajá tiveram contato com jesuítas e bandeirantes ao longo dos séculos XVII e XVIII; com viajantes, expedicionários alemães e autoridades da província de Goyaz durante o século XIX e início do século XX. No decorrer desse século, se adensou a presença de pesquisadores e agentes do Estado e, com efeito, de turistas na região da aldeia. O rio Araguaia foi a porta de entrada das frentes de interiorização do Brasil na década de 1930, durante a “Marcha para Oeste”, ocasião em que os Karajá foram alvo das ações da Fundação Brasil Central, instituição que centralizou a política de integração do Estado Novo. A ideia que conduziu as iniciativas do então presidente Getúlio Vargas girava em torno da percepção de que o país era uma terra desconhecida, inexplorada, com a necessidade de se preencher os “vácuos demográficos” em prol do desenvolvimento do Brasil (ANDRADE, 2017).

Em 1938, Marechal Rondon⁴ foi nomeado por Vargas para o Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI) e em seu discurso intitulado “Rumo a Oeste” em setembro de 1940 considerou: “Eles [índios] nos deram a base do novo caráter nacional (...) resistência, bravura, generosidade e honestidade trazidos pelo índio à formação do nosso povo, eis o que consideramos precioso, tanto no passado como no presente” (GARFIELD, 2000: 16). Nesse mesmo ano, Getúlio Vargas chega à Ilha do Bananal, em Santa Isabel do Morro, imbuído por um espírito de unificação nacional. Ele foi o primeiro presidente a estar entre um povo indígena. Nos termos do ex-presidente, a Marcha para Oeste

³ As atividades do Posto giraram em torno da agricultura, da pecuária, com produção/beneficiamento de gêneros vestuários e construção civil. Havia, ainda, uma agência postal, uma escola com três subdivisões (uma para meninos, outra para meninas e outras para adultos e não-indígenas, oferecendo-lhes cursos dos mais diversos), além de um time de futebol (Sport Clube Índio Carajá), tudo isso fomentado e subsidiado pelo SPI (NUNES, 2016).

⁴ Conhecido como “pai dos índios”, Rondon encabeçou em 1907 a “Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas”, conhecida como Comissão Rondon. Por sua bem-sucedida tarefa de construir linhas telegráficas nos rincões do Brasil, tendo contactado dezenas de povos indígenas, e sobrevivido a esse desbravamento, ele tornou-se o primeiro presidente do Serviço de Proteção aos Índios, criado pelo presidente Nilo Peçanha (ISA, s/d).

incorporou o “verdadeiro sentido de brasilidade”, vendo no “índio” um valor ideológico para o Estado (*id.*). Ele teria sido recebido por Watau, visto como “chefe dos Karajá”, segundo informado em jornais da época (ANDRADE, *op. cit.*).



Figura 2 - Recorte de jornal do Arquivo SEMEAR (Museu Nacional), relatando a visita de Getúlio Vargas à Ilha do Bananal. Fonte: ANDRADE, 2017.

Historicamente, os indivíduos que se ocupam do relacionamento com os *torí* tem sido identificados como os “caciques” ou “capitães” das aldeias. [...] Um dos casos mais famosos de mal entendidos em relação à chefia do grupo ocorreu em 1940, quando o presidente Getúlio Vargas visitou a aldeia Santa Isabel. Encantado com o prestigiado *ijesudu* (“o que se destaca em lutas”) da aldeia, Wataú, o presidente tomou-o como líder, cumulando-o de presentes para “sua tribo”. Wataú aproveitou-se habilmente da ausência do *ixydinodu* que estava pescando, para se apropriar das honras devidas ao “cacique”. (TORAL, 1992: 93 *apud* ANDRADE, *ibid.*).

O *ixydinodu* ou *toriweddu*, “chefe dos não indígenas”, “cacique”, na época seria Maluá, tio de Watau (*id.*; NUNES, 2016). Arbitrariedade ou não por parte de Vargas em reconhecer Watau como o líder em vez de seu tio Maluá, esse tratamento repercutiu em outras situações. Watau sobrevoou a Ilha do Bananal para uma visita ao presidente no Palácio do Catete no Rio de Janeiro. Igualmente, anos depois, esteve em contato direto com outro presidente, Juscelino Kubistchek, em diferentes momentos, um deles na missa inaugural de Brasília em 1957. Nela, os Karajá aparecem pintados e adornados, carregando *ritxòkò*. E a essa altura Watau também tinha sido reconhecido enquanto liderança pelos próprios Karajá.

A aldeia Santa Isabel do Morro e suas adjacências continuaram sendo palco das políticas paternalistas do Estado brasileiro, em especial da extravagante “Operação Bananal”, encabeçada pelo presidente JK e com o aval de Watau. A Operação seria o “último desdobramento do plano de metas desenvolvimentistas do governo JK” (LIMA

FILHO, 2001 *apud* RODRIGUES, 2008). Em maio de 1960, JK esteve na Ilha do Bananal e então foram deflagradas as atividades mais intensas da Operação. Nas palavras de JK:

Meu ponto de vista em relação à Ilha do Bananal era simples e objetivo. Tratava-se de um impulso a mais, na direção da fronteira ocidental. Para que esse alvo fosse atingido, seria necessário transformar a ilha em parque nacional. O parque seria a meta da marcha que eu iria iniciar, no sentido de estabelecer na região, até então deserta, núcleos agrícolas pioneiros para o pleno desenvolvimento das atividades agropecuárias. Como a ilha era um paraíso de caça e pesca, decidi construir no seu ponto mais favorável um hotel de turismo, e, levando em conta as primitivas condições de vida na região, resolvi, simultaneamente, incorporar os índios que ali habitavam à civilização brasileira, criando, para eles, serviços locais de assistência imediata (KUBITSCHKE, 2000).

Assim, o projeto contou com obras para a edificação de um hotel de luxo, uma residência oficial onde JK se hospedava (chamada de Alvoradinha), uma pista asfaltada para aviões de 1,5 quilômetro de extensão, uma base militar da Força Aérea Brasileira, além do “Hospital do Índio” e de uma escola primária. A Ilha do Bananal seria, então, o “balneário” dos candangos, visto sua proximidade com a nova capital do país, Brasília. E os Karajá, a “vitrine nacional” das políticas audaciosas de um Brasil que se pretendia moderno.



Figura 3 - Watau e sua esposa carregando ritxòkò ao lado de JK e Sarah Kubitschek na primeira missa de Brasília em 1957. Fonte: CAMPOS, 2007.

Não por acaso, mais recentemente, em meados dos anos 2000, os Karajá fundaram duas aldeias próximas a Santa Isabel do Morro, denominadas de Watau e JK.

Os fundadores da aldeia Watau são os netos dessa antiga liderança, Tuilá e Iwrraru, os quais, nessa época, desfrutavam do status de lideranças entre os Karajá e hoje possuem forte influência na política deste povo. Os Karajá de Santa Isabel evocam outros importantes nomes como de Maluá⁵ (liderança desde o surgimento da aldeia) e Arutana (liderança em meados de 1950). Isso ficou evidente para mim nas interações experienciadas na aldeia. No caso das ceramistas, muitas acionam estes nomes para lembrar deste momento de “apogeu” de troca e venda de *ritxòkò* e da emergência de um novo estilo denominado por elas de *wijina bdè ritxòkò*, “*ritxòkò* dos tempos atuais”.

Atualmente, as marcas dessa conjuntura histórica recente se fazem latentes não só na memória das pessoas, nas relações políticas, familiares, enfim, mas também no próprio espaço da aldeia. Algumas famílias passaram a morar nas casas que compunham a base da FAB (desativada em 1992), nos “fundos” da aldeia, próximas à pista. Esta ainda recebe aviões de pequeno porte e depende do cuidado dos Karajá, que retiram pedregulhos e tapam alguns de seus buracos. Na porção central de Santa Isabel, o antigo “Hospital do Índio” encontra-se em ruínas, tomado pela vegetação arbustiva característica do cerrado. Esse é o estado também do Hotel JK arquitetado por Oscar Niemayer, tomado por chamas há 29 anos. Hoje, no seu entorno, expande-se a aldeia que leva o nome do ex-presidente. A escola se mantém em pé até hoje, carregando o nome de Maluá, e sendo o local também de reuniões, articulações, oficinas, apresentações envolvendo os *tori* e pessoas de outras aldeias.

Os Karajá de Santa Isabel do Morro, como também de outras aldeias que tive a oportunidade de conhecer (Fontoura, Werebià, JK e Wataú, que distam, respectivamente, 8,2 km, 1,3 km, 1,7 km e 2 km de Santa Isabel), que, com exceção de Fontoura, formam uma mancha populosa à beira do *Berohokỹ*, foram muito receptivos e demonstraram solícitos em ajudar na minha estadia e no processo de pesquisa. Isso se estende às mulheres ceramistas, que apesar de falarem tudo em *inỹrybè*, arriscando-se a poucas palavras em *torirybè*, “fala de não indígena”, o que dificultou nossa interlocução direta, deixaram-me à vontade para acessá-las, observá-las e para conhecer um pouco de suas produções e de suas famílias.

Não seria forçado dizer que os Karajá – em especial, as ceramistas – se mostraram “acostumados” com pessoas “de fora” (e até interessados). Antes mesmo de

⁵ Maluá é tio de Watau, tido como liderança por Getúlio Vargas e JK e posteriormente reconhecido enquanto tal pelos Karajá (cf. ANDRADE, s/d). Maluá é pai de Maluaré, importante pajé e “chefe da cultura” (cf. LIMA FILHO, 1994; ANDRADE, 2016).

chegar até eles, estive em contato com o então cacique Juanahu, que autorizou minha presença em Santa Isabel e assim comunicou suas lideranças, igualmente as ceramistas, sobre a minha chegada. Talvez por isso não tive muitas dificuldades de inserção. Durante minha estadia em Hāwalò, notei o trânsito de missionários da Igreja Adventista do Sétimo Dia, do pessoal da FUNAI e do IBAMA, do então prefeito de Lagoa da Confusão, de psicólogas do DSEI, do caseiro da fazenda administrada pela aldeia, enfim, pessoas de diversas ordens com as quais também mantive relações.

Muitas coisas aconteceram nesse tempo enquanto estive com os Iny. Presenciei uma reunião com a equipe da Operação Amazônia Ativa (OPAN), que discutiu a possibilidade de desenvolver um Plano de Gestão Ambiental e Territorial Karajá; ocorreram o primeiro e o segundo turnos da eleição suplementar para governador do Tocantins e, com isso, as campanhas nas aldeias da região; as ações iniciáticas do “Prevfogo” vinculado ao IBAMA, uma operação de prevenção e combate ao fogo descontrolado no cerrado da Ilha, junto aos Karajá e Javaé, que acontece, principalmente, no período de estiagem, entre os meses de junho a agosto; São Félix sediou concomitantemente a VI Mostra Socioambiental do Araguaia e a V Feira de Economia Solidária, organizadas pela ANSA, e que contou com um espaço destinado à comercialização de ‘artesanato’ Xavante, Karajá e Tapirapé; enfim, essas são algumas situações pelas quais os Karajá estiveram reunidos e articulados com outros *tori*.

Cotidianamente, a vida em Santa Isabel oscila em momentos de alegria (*bàdèsa*) e descontração com momentos de muita tristeza (*bàdèryry*) e de recolhimento das pessoas. As alegrias são sentidas no convívio entre os parentes, com as brincadeiras das crianças, numa partida de futebol, no culto e no “social” (uma espécie de encontro de jovens aos sábados à noite) na Igreja Adventista, no trânsito diário que algumas pessoas fazem para outras aldeias e para a “rua”. Mas nos últimos anos, desde 2010 aproximadamente, os Karajá desta aldeia lidam com suicídios por enforcamento. As leituras que os Karajá fazem desses casos são diversas, não cabendo discuti-las aqui. Vale dizer apenas que a maioria deles, sobretudo os mais velhos, argumentam que chegou até eles o feitiço *bàtòtàkà*, que significa literalmente “amarrar a garganta”. Alguns descrevem como sendo um “pensamento” insistente e ruim despertado pelos vários feiticeiros que rondam a aldeia, especialmente à noite. É comum os relatos de que as pessoas enfeitiçadas passam a ouvir vozes dizendo-lhes “se mate!”, “pegue a corda!”.

Não tardou muito para que me fossem narradas essas mortes ou tentativas. Quando falavam de parentes mais ou menos próximos, de pessoas conhecidas etc., volta e meia vinha a lembrança de uma pessoa que se suicidou enforcada. O semblante daqueles que contavam e que ouviam mudava radicalmente. Restava-lhes, com perdão da expressão, o nó na garganta, o desalento por aqueles que já partiram. Da mesma forma isso ocorre, como algumas vezes presenciei, quando eles recebem a

notícia de alguma tentativa (não-fatal). Eu igualmente recebia com muito espanto e perplexidade essas informações e uma vez me disseram em tom remediável “mas não pense muito nisso!”. Algumas famílias mandam confeccionar camisetas com a foto estampada do falecido, outras, em cerimônias de aniversário, discursavam em memória daqueles que poderiam estar ali celebrando a vida junto a eles.

Enquanto estive na aldeia ocorreram algumas tentativas por parte de crianças e jovens, em sua maioria. Felizmente, sem se efetivarem. Os Karajá articulam uma vigilância, por assim dizer, para evitar os casos de suicídio. Quando alguém some por algumas horas ou aqueles que vêm demonstrando explícita ou implicitamente tal “vontade” e subitamente saem de suas casas, a família e amigos acionam outras pessoas (pessoalmente, por telefone ou grupo de WhatsApp) e assim iniciam-se as buscas. Entre as famílias há também o cuidado de não deixar exposto e de fácil acesso facas, cordas ou qualquer tipo de instrumento que possa servir para essa finalidade.

Cabe dizer que os suicídios por enforcamento estão disseminados entre outras aldeias karajá no médio Araguaia e até mesmo entre os Javaé. Mas são nas aldeias maiores – Santa Isabel, Fontoura e Macaúba – onde os números de óbito são mais alarmantes, chamando atenção também pela expressiva quantidade de tentativas. Diante deste quadro, a SESAI Brasília e o DSEI Araguaia dispõem periodicamente, desde 2011, de psicólogos que acompanham e registram os casos. As ações do DSEI mostram-se tão importantes quanto insuficientes, visto que, em 2018, havia apenas duas psicólogas encarregadas de sete aldeias ao longo do Araguaia e em regime de contratação temporária.

Não é raro também óbitos por afogamento, acidente motociclístico, entre outras razões. E para esses tipos de morte o luto estende-se a três dias. Para mortes de causas “naturais”, como adoecimento, o luto entre os Karajá dura cerca de cinco dias. Presenciei um luto em Santa Isabel do Morro devido a uma morte por afogamento do então enfermeiro karajá do postinho de saúde. As pessoas no geral o tinham como uma pessoa querida, amigável, importante e, por isso, o enlutamento perdurou mais de três dias. Durante o luto, os Karajá suspendem muitas atividades, como as aulas na escola, os cultos na igreja, as crianças são advertidas a não brincarem pelos espaços comuns da aldeia, apenas em casa, ninguém se pinta ou se adorna, ninguém se “apresenta” em contextos festivos na cidade e até mesmo nos rituais de iniciação dos meninos *jyrè* ou das moças *ijadokomà* – ao menos os rituais que não estejam em andamento.

A aldeia já tinha a notícia do falecimento e então fui impelida a interromper as atividades da pesquisa. Retornei para a casa dos meus anfitriões – no caso, do cacique

Juanahu e de sua esposa Marissiru –, e já não mais se ouvia músicas entre as casas, a efusividade das vozes das pessoas. Ao anoitecer, o corpo do finado chegou à aldeia e foi encaminhado até a casa de sua família, conforme as previsões de Mari. Foi nítida a consternação das pessoas na beira do rio. Ouvimos o que os Karajá chamam de *lorari*, o grito estridente de mulheres que se aproximam do corpo do morto. O mesmo se ouviu quando, no dia seguinte, o corpo foi tirado da casa de sua mãe e levado para ser enterrado.

Foi nessa mesma situação de muita tristeza e abatimento de pessoas próximas a mim e da aldeia em geral, que, dias depois, a caminho da casa de uma amiga, ouvi uma fala incessante, cadenciada, em alto tom e em *inỹrybè* vinda de dentro de uma das casas na beira do rio. Parei, mas resolvi seguir até o meu destino. Na volta, essa fala ainda se mantinha. Me postei embaixo de uma árvore mais ou menos próxima à casa e acompanhei, ainda que eu não soubesse de quem se tratava tampouco o que se dizia. Um amigo que passava por perto me viu, aproximou-se e então perguntei o que estava acontecendo. Ele respondeu que era a mãe do enfermeiro. Tratava-se do *ibru*, um lamento enunciado por alguma parente próxima (no geral, mãe, irmã ou esposa) do finado, que narra momentos de sua vida, relembram suas características e qualidades e, por vezes, apontam possíveis culpados por sua morte.

A despeito da tristeza, do sofrimento e da raiva que lhes consomem em dadas circunstâncias, os Karajá procuram lidar com a vida de forma tranquila e com espírito trocista, brincalhão. Diante de alguma dificuldade ou infortúnio, as pessoas soltam comentários e palavras que fazem todos rirem a sua volta. Senti muito isso em decorrência da greve dos caminhoneiros, que durante dez dias no mês de maio de 2018, “parou o Brasil”. Isso afetou consideravelmente a vida dos Karajá.

O pessoal de Santa Isabel depende muito da cidade e o dinheiro é parte fundamental do cotidiano da aldeia. Pode-se dizer que a grande movimentação do comércio de São Félix se dá por conta dos Karajá. Eles consomem nos mercados, em padarias, no varejo de roupas, de brinquedos e de eletrônicos, em botecos e distribuidoras, em *lan houses*, postos de combustível, enfim. Até mesmo dentro da aldeia eles fazem pequenos comércios, como mercearias de alimentos, locação de voadeiras, construção de casas, confecção de adornos rituais, vendem peixes e tartarugas entre si e na cidade (nesse último caso, exceto tartaruga e pirarucu devido à fiscalização do IBAMA). Os serviços prestados na escola, no posto de saúde e na creche da aldeia também são remunerados, cujas nomeações de pessoas se dão, às vezes, por processo

seletivo. A cidade gira, em grande medida, em torno dos Karajá apesar dos constantes descasos e do ar discriminatório contra eles, como ouvi de um morador citadino. O hospital público de São Félix é custeado, em sua maior parte, pela SESAI. A FUNAI, o DSEI e a ANSA geram empregos. Os hotéis e pousadas recebem profissionais e pesquisadores que chegam para trabalhar nas aldeias, o que também abrange os serviços gastronômicos etc. O único museu da cidade é repleto de artefatos karajá e celebra um momento histórico no qual os Karajá foram agentes ativos (o período JK). A “Casa de Cultura Karajá”, desarticulada enquanto estive lá, promove ações em prol do turismo e assim por diante.

Durante a greve dos caminhoneiros, o trânsito de voadeiras no curso do rio e de motos na aldeia diminuiu consideravelmente. Isso porque São Félix do Araguaia é um dos últimos pontos de distribuição de alimentos, combustíveis, mercadorias em geral do leste do estado Mato Grosso. Numa das minhas passagens pela cidade no início da greve, já pude sentir a falta de verduras e legumes (que chegavam normalmente apenas uma vez por semana nos mercados da cidade), o aumento no valor dos botijões de gás e a iminente escassez de gasolina, etanol e diesel no posto à beira do rio, onde os Karajá mais consomem. Dias depois, nada mais disso havia. E tanto eu quanto os Karajá ficamos verdadeiramente “ilhados”.

Aqueles que dispunham de uma reserva de combustível em suas voadeiras e motos ainda circulavam. Outros, ainda, ofereciam galões de gasolina pela “bagatela” de quarenta reais o litro. Tudo isso gerou alguns acirramentos como também desencadeou uma certa comicidade no dia a dia da aldeia. Alguns passaram a recusar caronas de voadeiras devido ao peso gerar um maior consumo de gasolina; alguns ficaram sem combustível no meio do rio e tiveram que chegar até a margem a remadas; aqueles que costumavam perambular de motocicleta pela aldeia recorreram a bicicletas; e em alguns casos mais críticos, famílias já não contavam com carne, “mistura”, e o gás de cozinha foi substituído pelo fogaréu a lenha. As mulheres não poupavam risos diante dessa situação. Diziam que agora os homens viveriam “igual *hykyna mahadu*” (“povo de antigamente”), usando canoas, fazendo fogueiras e caçando seus alimentos. Diziam-me que eu não poderia mais ir embora porque elas viram nos telejornais que até os aviões não tinham mais combustível, e então eu ia me tornar uma Inỹ, me casaria e passaria a fazer boneca. Demos boas risadas apesar do ambiente caótico que a aldeia e o país como um todo se encontravam.

Falar sobre *hykyna mahadu* tornou-se uma constante durante a minha estadia, principalmente no contexto de trabalho das ceramistas, como veremos ao longo da dissertação. Os Karajá demarcam precisamente algumas mudanças pelas quais a vida karajá passou, como era antigamente e como é hoje, o que se fazia antes e o que hoje já não se faz mais. Um estilo de vida interpelado e conformado pelo contato estreito com os brancos. Eduardo Nunes (2016), que esteve junto dos Karajá cerca de um ano, tratou em sua tese sobre contrastes entre o “tempo de antigamente” e o “tempo do pessoal de hoje”, despontando uma análise sobre “virar branco”.

Nunes buscou compreender “a maneira como os Karajá logram produzir, nos dias de hoje – i.e., vivendo “no meio dos brancos” ou “como brancos” – coletivos propriamente *inĩ*. Tanto na medida em que eles logram fazê-lo quanto na medida em esse processo tem falhado” (*ibid.*: 127). Para isso, o autor desdobrou sua análise nos campos da mitologia, parentesco, gênero, ritual, relações com os brancos, cosmologia e xamanismo. Nunes analisa a transformação *no* e *do* universo *inĩ*; transformação que, segundo ele, é ritual, estrutural e “histórica”. Os Karajá possuem muitas dúvidas em relação ao mundo de hoje, queixam-se de como em Santa Isabel “as coisas estão diferentes”, de como os jovens vivem como brancos. O tempo atual “é o tempo em que a ‘cultura está acabando” (*ibid.*: 114). Isso porque o pessoal de hoje é julgado por fazer muitas coisas de modo “errado” e não de maneira “certa” ou “verdadeira”, deixando de respeitar as “regras da cultura”. Tais regras evocam o modo de viver do “povo de antigamente”. Haveria então, advoga Nunes, uma “forma” pela qual a cultura se apresenta. Em todos os campos percorridos por ele, os Karajá demarcam uma “forma” de ser propriamente *inĩ* ou verdadeiramente humano, cujos resultados estão longe de ser satisfatórios para eles.

Em minha estadia também ouvi muito sobre as “regras da cultura”, a “lei *inĩ*”, o que é valorizado e apropriado e que está sendo esquecido pelo “pessoal de hoje”, cada vez mais interessado pela “cultura do branco”. Os jovens estariam distanciando-se, portanto, do *inĩ bādèdĩnana*, que pode ser traduzido como conhecimento ou a própria cultura. Devo dizer que na perspectiva de minhas interlocutoras, isto é, as ceramistas, esse contraste é encarado de forma mais ou menos positiva, apesar de elaborarem algumas críticas contundentes sobre a iminência da “perda” ou de uma alteração de um certo regime de conhecimento. Tanto nas formas expressivas da *ritxòkò*, nos seus dois estilos modelados, quanto nos enredos e repertórios plásticos alguns contrastes geracionais se fazem evidentes. Mas, ao que parece, a potência da *ritxòkò*, ao menos em parte, está em poder afirmar e demarcar um modo de ser propriamente *Inĩ* no contexto de muitas

transformações entre os Karajá. Aciona-se a partir da *ritxòkò* saberes, conhecimentos, experiências e marcas do passado a fim de alçar novos vãos no presente e no futuro, surtir efeitos positivos entre eles, conforme se verá aqui. As ceramistas de Santa Isabel do Morro lançam-se em novas situações oportunizadas com o registro da *ritxòkò* como patrimônio cultural imaterial tanto quanto se valem de modos de conhecer “outros” para reafirmarem e reconhecerem a si mesmas. É algo próximo do que Dominique Gallois (2007: 95) descreve quando “objetos novos são criados para a afirmação de sujeitos tradicionais ou velhos objetos resgatados para a afirmação de novos sujeitos. Novos ou velhos, pouco importa”.

Atualmente em Santa Isabel do Morro somam aproximadamente quarenta ceramistas dedicadas a modelar e decorar “bichinhos” (*irodusymo*), pote d’água, panela e prato em miniatura (respectivamente, *butxi*, *watxiwèkyla*, *bsè*) e as famosas bonecas *ritxòkò*. Encontram-se, entre as quarenta ceramistas, as reconhecidas *ritxòkòdu*, isto é, quem sabe fazer boneca cerâmica há mais tempo e com melhor acabamento, como é o caso de Mahuederu, Koaxiru, Lawaridèru, Dorewaru, Komytira, Xiromaru, Hatamaru, Diraci, Myixá, Mahiru e Kaimoti, com as quais trabalhei mais detidamente. Todas elas já possuem alguma familiaridade com os procedimentos e os instrumentos de pesquisa (cadernetas, gravadores, câmeras) – ou ao menos não se mostraram inibidas com eles. Algumas vezes fui indagada sobre aonde estaria meu gravador ou minha câmera. Em outros momentos, solicitavam o primeiro, dizendo que começariam a contar uma história. Tudo isso me pareceu que esses instrumentos conferem para os Karajá, em certa medida, um estatuto de verdade à atividade oleira, a essas mulheres e a mim. Eu não era uma turista, sem nenhum propósito que não fosse desfrutar de uma “vivência”. Para elas e para os Karajá de modo geral, eu estava ali para “trabalhar”. Igualmente às ceramistas, as “artistas da aldeia”. Elas se organizavam para me receber, ditavam as etapas da pesquisa e na maioria das vezes quando eu chegava em suas casas, a esteira já estava esticada.

O fato de eu não ter me hospedado na casa de uma ceramista exigiu de mim e das ceramistas estabelecermos uma agenda, por assim dizer. Marcávamos horário e dia para que assim eu pudesse estar diariamente, horas a fio, com várias delas. O que antes eu achava “lamentável” por não dividir a mesma casa com alguma das minhas interlocutoras, o que talvez me privaria de situações e informações, constatei que, na verdade, essa condição me propiciou um mapeamento mais acurado dos repertórios modelados na *ritxòkò*, da identidade estilística de minhas interlocutoras, bem como a divergência ou não

de suas opiniões, as nuances de suas trajetórias pessoais e as motivações e aspirações que cada uma delas possui em relação ao exercício oleiro. Por outro lado, propiciou também que eu não ficasse necessariamente “restrita”, condicionada somente ao círculo de ceramistas, mas estabelecendo igualmente outras relações de interlocução e de amizades.

Diante de todo este contexto no passado e no presente, especialmente tratando-se da familiaridade das ceramistas com os procedimentos de pesquisa, passarei para uma reflexão em torno do estatuto das produções indígenas como arte e seus processos de musealização bem como o interesse e a apropriação por parte de grupos indígenas do universo museal. Assim, a reflexão incidirá mais propriamente sobre o caso Karajá e a *ritxòkò*.

i.iii Arte como conceito e os processos de musealização

Evoco aqui uma famosa passagem de Lucia Van Velthem (2003: 43), segundo a qual “a arte é muito mais um conceito do que um fenômeno”, para aludir como ela não é homogeneamente compreendida e experienciada pelas diferentes culturas (sobretudo pelos “outros”, como são chamadas as populações não-ocidentais). A arte em contextos ameríndios extrapola, muitas vezes, o estatuto deste conceito no pensamento ocidental metropolitano, visto que, nas provocações de Lagrou (2010: 3),

(...) a grande diferença reside na inexistência, entre os povos indígenas, de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós por ser tão crucial à definição do próprio campo.

Os dissabores críticos da discussão em torno da distinção entre arte e artefato, da problemática em tomar a estética como um conceito transcultural e mais assuntos correlatos, já foram bastante tematizados por autores como Overing (1991), Clifford (1993), Gow (1996), Gell (1998, 2001), Price (2000), Lagrou (2007, 2009, 2010), Van Velthem (2003, 2009)⁶ e outros, que defendem a dissolução da oposição arte/artefato ou,

⁶ Price e Clifford debruçaram suas pesquisas às formas de representação do “outro” através dos objetos materiais que integram os acervos das coleções museológicas. Eles se inserem na chamada “antropologia crítica”, despontada na década de 1980, cujo enfoque voltou-se à constituição de acervos e colecionamento de objetos não-ocidentais por museus ocidentais. Já Overing, Gow, Gell, Lagrou e Van Velthem, convergem

ao menos, sugerem encarar esses conceitos como não sendo mutuamente excludentes. Em parte, porque essa oposição diz respeito mais às preocupações internas do Ocidente e suas disciplinas acadêmicas (antropologia, história da arte, filosofia, design), e também porque sua apreciação opera por julgamentos valorativos que incorrem em hierarquias, dominação, discriminação, armadilhas – e por quê não surpresas? O argumento de atribuir às produções artísticas indígenas o cunho de “artefato” e não o de “arte” sustenta que estas sejam desprovidas de autoria individual por estarem amarradas aos ditames da “tradição”. Assim, artistas indígenas são despojados de criatividade individual de modo a terem suas identidades suprimidas, tornando-os anônimos ou até mesmo indivíduos genéricos, conforme sentencia Price (*idem*). Seus objetos e pinturas, sob estas aquilatações, seriam produzidas indistintamente pela comunidade como um todo.

É axiomático também, nesse entendimento, o caráter restritivo da dimensão histórica das produções artísticas indígenas. Estas seriam então “atemporais”, visto que seus produtores são postos enquanto “servos da tradição” e cujo processo de confecção é herdado de gerações anteriores de forma mais ou menos estanque. Por um bom tempo (e ainda perdura, deve-se dizer), as expressões artísticas que evidenciassem qualquer alteração de suas formas “tradicionais” eram alvo de um discurso monolítico sobre a “perda” ou o “declínio” de uma cultura que deveria não só ser exotizada como também submetida a uma neutralidade histórica (CLIFFORD, 1993; PRICE, 2000). A história da constituição de acervos e do colecionamento de objetos não-ocidentais por museus ocidentais reflete na prática essa lógica. Objetos não ocidentais são retirados de seus contextos de origem – no espaço e no tempo – e passam a ser alvo de seleção, preservação, descrição, classificação, análise e exibição seguindo critérios propriamente ocidentais, que pressupõem uma linearidade e unilateralidade do tempo da “história humana”, de forma a remeter diferentes povos e sociedades, muitas vezes, a um passado a ser resgatado, preservado e exibido.

Não por acaso, desde a década de 1980, de acordo com José Reginaldo Gonçalves (2007: 22), “assiste-se a um trabalho de problematização sistemática (e denúncia) do papel desempenhado por essas instituições enquanto mediadores sociais, simbólicos e políticos no processo de construção de representações ideológicas sobre diversos grupos e categorias sociais”. Mais recentemente, Marcos Albuquerque (2017: 53)

suas abordagens para a ontologização da “arte” e da “estética” em contextos melanésio e amazônicos. Suas contribuições renovam o desenvolvimento da antropologia voltada para os objetos e imagens, que se propõe compreender a dinâmica de ordem social e cosmológica em torno dessas expressões artísticas bem como as relações que elas engendram.

argumenta que o “modelo ‘museu’ vem atuando, de forma paradigmática, como um gerenciador “político-administrativo” no campo semântico da etnicidade (...), constituindo assim uma espécie de indianidade”. A noção de “indianidade” a qual o autor se refere está ligada à “forma de atuação do poder tutelar”. Isto é, ela surge no reconhecimento da condição de “índio” de determinados grupos indígenas, que passam a receber a proteção oficial do Estado. Nos termos de João Pacheco de Oliveira, a quem Albuquerque (*ibid.*: 54) cita:

A forma típica dessa atuação/presença acarreta o surgimento de determinadas relações econômicas e políticas, que se repetem junto a muitos grupos assistidos igualmente pela FUNAI, apesar de diferenças de conteúdo variadas das diferentes tradições culturais envolvidas. Desse conjunto de regularidades decorre um modo de ser característico de grupos indígenas assistidos pelo órgão tutor, modo de ser que eu poderia chamar aqui de indianidade para distinguir do modo de vida resultante do arbítrio cultural de cada um.

É preciso ponderar o olhar a essas críticas para não recair num vazio existencial dos museus e de suas coleções etnográficas. Da mesma forma, é preciso estender a discussão aos modos pelos quais grupos indígenas vêm dando sentido e experienciando a sua etnicidade a partir desses contextos. Reconhece-se que os museus e as coleções etnográficas foram as fontes primeiras de conhecimento sobre povos indígenas e que ainda se revelam como importantes campos para a pesquisa antropológica e de atuação política de povos indígenas. É notória a demanda e o reconhecimento, por parte dos museus, da antropologia e dos agentes indígenas, de outras formas de colecionismo, de representação e, sobretudo, de representatividade neste âmbito.

Povos indígenas passaram a se envolver mais ativamente com os acervos etnográficos e nas práticas museológicas, que envolvem a produção de diálogos e, por conseguinte, a atualização deste próprio campo de relação. Nas últimas décadas constata-se um afloramento expressivo de curadorias compartilhadas, de museus propriamente indígenas⁷, de frequentes visitas, de parcerias e projetos desenvolvidos entre povos indígenas e museus. Negocia-se agora os sentidos das coleções e dos acervos, as narrativas expositivas reconhecendo a importância da inclusão de múltiplas perspectivas (PÉREZ GIL, 2015).

⁷ Como os casos do Museu Maguta (Amazonas), Museu dos Kanindé (Ceará), Museu Kapinawá (Pernambuco), Museu Paíte e Soe (Rondônia), entre outros.

O que o novo paradigma, em desenvolvimento e experimentação, aporta é, de um lado, um descentramento do lócus de emissão das narrativas museográficas e, de outro, a multiplicação de vozes e perspectivas. Uma exposição produzida por meio de uma ação colaborativa não se organiza mais em torno de um discurso unilateral, mas resulta na proposta de uma experiência polifônica, onde perspectivas e formas de conhecimento, nem sempre coerentes entre si, exploram tanto as possibilidades de diálogo como dissenso (Golding 2013; Herle 2003). Vozes historicamente anuladas, apagadas e reprimidas encontram um espaço de expressão e legitimação, onde podem manifestar sua versão sobre si e sobre o mundo (*ibid.*: 12).

Tais ações colaborativas são articuladas por diversos agentes entre os quais museólogos, historiadores, antropólogos, designers e indígenas e remetem à constituição de coleções, à organização de acervos, à montagens de exposições, aos processos de repatriação e à descoberta dos acervos pelos índios, às novas práticas como oficinas de confecção de objetos e outras iniciativas. Assim, indígenas mostram-se interessados nos objetos coletados anteriormente em suas terras de origem tanto quanto em incidir nesses espaços para, entre outras coisas, reelaborarem suas imagens e narrativa (MARTINI, 2012; ROCA, 2015). Assim, salientam Abreu e Russi (2019: 21), “o monopólio do saber e das interpretações sobre as culturas deixou de ser dos estudiosos [não indígenas] e passou a ser um lugar de disputas entre diferentes pontos de vista”.

James Clifford relata a experiência de Buffalo Bill, da etnia Fox (América do Norte), que foi até Paris, no Museu do Homem, para procurar a túnica de pele pintada que seu avô teria vendido. Segundo ele, não se trata de uma reposição do objeto ao contexto original, mas de uma ‘recordação moderna’, que ocorre numa “história étnica corrente, uma temporalidade diferente da que governa os sistemas dominantes [de coletar arte-cultura]. No contexto de um presente que se torna futuro a velha túnica pintada passa a ser outra vez tradicionalmente significativa” (*op. cit.*: 88).

Adaptando a expressão de Sahlins (1997a; 1997b), “a indigenização da modernidade”, o que se vê a partir da iniciativa dos indígenas em criarem seus próprios museus, casas de memória e do envolvimento com os acervos e curadorias não é senão outra coisa que a ‘indigenização dos museus’. Estes tornaram-se os meios para uma série de aspirações, significações e reivindicações específicas da pauta indígena. Eles estão descobrindo que os museus podem servir como um espaço que ajude na luta pelo reconhecimento étnico e pela auto-determinação, como mostra o axiomático caso do Museu Maguta, na década de 1980, em que os Tikuna o tornaram uma poderosa forma

de se afirmarem perante a sociedade local e um instrumento na mobilização pela demarcação de seu território (BESSA FREIRE, 1998).

Há, por certo, uma intencionalidade histórica dos agentes indígenas nesses contextos. O que os indígenas agora estão dando é uma “segunda vida”, tal como aludida por Leopold (2008), uma vez que no processo de reavivamento de suas historicidades, estão renovando o sentido e os usos desses objetos e coleções – com fins existenciais, artísticos, político-jurídicos. São finalidades, portanto, que ultrapassam os objetivos originais dos acervos. O interesse dos índios pela tomada de controle em tais processos além de conferir seu próprio sentido às coisas, coloca a ponto de efervescência, em movimento e restituição a historicidade de suas culturas. Afinal, isso seria também uma forma de lidar com a história relegada a eles?

Na mesma direção, emaranhando-se ao processo de “indigenização dos museus”, não poderíamos também falar de uma “musealização” de certos sistemas de produção artística indígenas? Para melhor delinear essa ideia, volto ao caso Karajá. A *ritxòkò* foi amplamente tematizada por pesquisadores associados a museus, desde o século XIX até hoje e, portanto, compreendida de diversas formas (cf. BELEI, 2016). Como foi mostrado, no contexto de consolidação das políticas indigenistas e na construção de um ideário de nação nos anos 1930 estendido até meados de 1960, sob o cunho da interiorização e do modernismo brasileiro, os Karajá de Santa Isabel do Morro foram exibidos e noticiados a partir de um “ideal de índio” (ANDRADE, 2017), vistos também como uma espécie de “vitrine nacional” (FARIAS, 2014), levando com eles as famigeradas *ritxòkò*. Já no início deste século, a *ritxòkò* e os Karajá voltam a figurar nas políticas estatais e na cena pública – desta vez, com a participação ativa por parte de meus interlocutores no processo de patrimonialização da *ritxòkò* e em outros projetos de “fortalecimento” de sua cultura. Há um farto material sobre a atividade oleira em Santa Isabel, boa parte de posse das ceramistas e dos Karajá em geral. Eles chegam a constituir um acervo próprio de coisas que dizem sobre eles e, mais recentemente, do que eles produzem sobre si.

A importância que os registros formais assumem para os Karajá provaram-se fundamentais para a caracterização e legitimação de si frente ao Estado, aos pesquisadores e também entre si. Se como mencionado as ceramistas mostraram-se em alguma medida familiarizadas com os procedimentos de pesquisa, ditando-os inclusive, e insuspeitas dos instrumentos convencionais de registro (câmeras, gravadores, cadernos) é porque isso confere, para elas, um estatuto de verdade e de historicidade que precisam ser captados. Uma das formas da identificação e reconhecimento Karajá de si é através

do que ostentem de si e reconhecem de si nos registros. As ceramistas veem a *ritxòkò* como sendo o registro da história dos Iny. Ela é o registro dos Karajá do passado e do presente e, por isso, é importante ser gravada, exibida e recordada. A *ritxòkò* nessas aspirações se transforma em um sistema de registro (e portanto, num espaço de enunciação das perspectivas daquelas que a constituem) e de controle de significados. Ela não seria propriamente um sistema museal?

Proponho aqui tomarmos a *ritxòkò* como uma *coisa*, seguindo os passos de Tim Ingold (2012). A noção de objeto é refutada por este autor, que a encara enquanto um “fato consumado”, “inerte” e “estável”, fruto do modelo hilefórmico enraizado no pensamento ocidental. Segundo Ingold, no modelo hilemórfico “a forma passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte” (*ibid.*: 26). No esforço de substituir tal modelo, o antropólogo britânico nos oferece “uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria” (*id.*). A ideia de *coisa* torna-se rentável para as formulações de Ingold porque é “um acontecer” ou ainda, “um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam”.

É preciso seguir o movimento criativo, já diria Ingold. Isso significa que o foco deve estar não na materialidade autocontida mas nos fluxos dos materiais que geram e rompem formas, embrenhar-se nos caminhos e trajetórias ao longo das quais as *coisas* ganham vida. *Coisa*, postula o autor, “não tem o caráter de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós” (*ibid.*: 29). As coisas extrapolam aquilo que os objetos foram feitos para ser, igualmente não se encaixam naquilo que as pessoas fazem com os objetos. As coisas vazam. Entre emaranhados criativos e fluxos de materiais, as coisas circulam e assumem formas.

Vamos seguir a coisificação da *ritxòkò*, portanto. A tarefa é não pressupô-la fixamente como se ela fosse um objeto estabilizado, duro e hermético num tempo, em um lugar, na sua materialidade enquanto tal. Se seguir, como sustenta Ingold, envolve itinação, nosso objetivo é acompanhar os impulsos que a *ritxòkò* enquanto coisa toma. Não para um determinado fim especificamente, mas sempre seguindo em frente como num ato de improvisação. A coisa para ser coisificada é preciso um certo agregar de “fios vitais” - de matérias, de forças, de movimentos, de histórias. As ceramistas antes de imporem uma forma ao barro, no limite reúnem materiais diversos e combinam e redirecionam seus fluxos “tentando antecipar aquilo que irá emergir”, furtando-me mais

uma vez das palavras de Ingold (2012: 36). A *ritxòkò* assim não parece ser um fato a ser tabulado, mas um emaranhado de trajetórias a serem percorridas, de histórias a serem narradas, de percepções e ações a serem conjeturadas.

i.iv Sobre os capítulos

O primeiro capítulo objetiva apresentar a atividade oleira entre os Karajá de Santa Isabel do Morro, remontando a algumas situações históricas que interferiram no trato dado ao barro. Esse capítulo privilegia os aspectos formais, estilísticos, traçando a circulação dos materiais através dos quais a *ritxòkò* toma forma. Ainda que boa parte da bibliografia dedicada a este objeto tenha feito tal descrição exaustivamente, isso tornou-se uma faceta do universo em torno da *ritxòkò* da qual não pude me esquivar. As ceramistas prezam pelo processo produtivo, tanto para si quanto para os olhares externos dos pesquisadores. Isso ressoa no significado atribuído ao próprio objeto, uma vez que remetem aos seus saberes especializados, à apreciações estéticas que não se restringem ao objeto acabado. Desvela-se nesse processo relações vividas no passado e no presente, exegeses, um modo muito singular de se perceber e de se colocar no mundo.

O segundo capítulo volta-se para as produtoras da boneca, as *ritxòkòdu*, e as habilidades individuais de algumas delas. Pretende-se descrever aspectos da socialidade entre essas mulheres, bem como a perspectiva que elas têm em relação ao próprio trabalho, o que envolve suas trajetórias, interesses e anseios. E a medida em que esses horizontes se revelam, descortinam-se também as relações de família que é um dos planos nos quais a transmissão do conhecimento oleiro se realiza. As características da convivialidade no contexto do *ixỹ*, “o lado das mulheres”, propiciam tal característica de transmissão mas que não se limita a ele. O conhecimento oleiro é cumulativo, gradativo e seu domínio recai em diferentes status entre as ceramistas, quais sejam, “históricas”, “mestras” e “aprendizes”. Para saber-fazer *ritxòkò* necessita-se interesse, dedicação e prática por parte das mulheres, tudo isso conjugado a uma multisensorialidade pela qual o saber é adquirido e expressado.

Já no terceiro capítulo discuto uma parte do repertório de histórias evocadas na *ritxòkò*. As *lahi ijaky*, “histórias das vovós”, modo como os Karajá chamam as narrativas míticas, conferem forma à *ritxòkò*. Ela expressa cenas de enredos do tempo primordial,

personagens e seres que possuem um tipo de existência muito particular: os *anõni*. Interessa-me percorrer os meandros dessas narrativas, do *locus* temporal onde as *ritxòkò* “com histórias” se enquadram, bem como as características e atributos dos *anõni* modelados. O acesso a esse universo me foi oportunizado em grande medida pelo trabalho de uma exímia ceramista que é, também, uma das principais narradoras de Santa Isabel do Morro. Assim, no entrelaçamento de linhas ao longo das quais a *ritxòkò* enquanto *coisa* toma outra vida há um nó de histórias, que se desenrolam para outros lugares. Isso porque a *ritxòkò* “com histórias” desperta interesse de pesquisadores, agentes museais e outros.

Por fim, no último capítulo, mantemos seguindo a *ritxòkò* no fluxo de seus vazamentos. Desta vez, no contexto de parcerias e execução de projetos que visam o “fortalecimento da cultura Karajá” e mais especificamente, do projeto de salvaguarda previsto como última etapa do processo de patrimonialização da *ritxòkò*. As ceramistas passaram a circular entre as aldeias como também fora delas para ministrarem oficinas de cerâmica. Somado a isso, proliferam entre os Karajá os registros em suportes duráveis (livros, cartilhas, apostilas, vídeos) de suas histórias, de suas práticas e do *inỹ badèdỹnana*, que pode ser traduzido como “conhecimento” ou a própria cultura. Esse momento é marcado pela preocupação que os Karajá têm em relação ao “pessoal de hoje”, *wijina bòdu mahadu*, principalmente aos modos como os jovens experienciam o “mundo dos brancos”. Transitar nesse mundo requer, segundo os Karajá, que os jovens conheçam sua própria história e sejam capazes de dizer quem são eles em novas situações em que possam enfrentar. Nesse sentido que os processos de registro se efetivam, acompanhados de tensões e implicações internas nas relações entre novos e velhos. É nesse novo contexto também que a *ritxòkò* enquanto coisa e com tudo que ela envolve, novamente remetendo às formulações de Ingold (*ibid.*: 29), se conforma em “um lugar onde as pessoas se reúnem para resolver suas questões”. A *ritxòkò*, para velhos e novos, em que pese seu fluxo, movimento e variação, se conforma como um sistema de registro propriamente Inỹ, no passado, no presente e nos seus projetos de futuro.

i.iv (In)convenções da grafia

Os Karajá, Javaé e Xambioá falam uma língua pertencente ao tronco linguístico Macro-Jê, o *inỹrybè*, em que *inỹ* designa “gente” ou “os Karajá” e *rybè*, “fala”. Há uma variação entre os gêneros: a fala das mulheres (*hãwoky rybè*) e a fala dos homens (*habu*

rybè). Tal diferenciação fonológica se dá pela omissão na fala dos homens da consoante “k”, enquanto que na fala das mulheres essa consoante é introduzida em encontros vocálicos e nas palavras iniciadas com vogal, por exemplo: a palavra “estrela” é *takina* na língua das mulheres e *taina* na fala dos homens; “vento” é *kihi* e *ihi*, respectivamente. No entanto, há palavras que mudam radicalmente, como é o caso dos termos que remetem ao “rio Araguaia”: os homens falam *Berohoky* e as mulheres, *Bèraku*.

Diante dos inúmeros projetos nos quais os Karajá estão engajados nos últimos anos, cada vez mais a língua Karajá passou a figurar na forma escrita. É o caso da tradução do “Novo Testamento” da bíblia, de cartilhas, *folders* e materiais didáticos, de livros contando algumas de suas histórias e mitos, livros e pesquisas produzidos no contexto da Licenciatura Intercultural da UFG, na produção audiovisual do grupo e assim por diante. Contudo, a forma escrita se dá em larga medida na fala dos homens, mesmo que parte desse acervo tenha contado com a colaboração de mulheres do grupo. Com efeito, as próprias pesquisas antropológicas registram termos e vernáculos baseados na fala dos homens. E em reação a isso, pesquisadoras e professoras karajá têm empreendido a tarefa de transpor conteúdos de forma escrita na língua das mulheres. Como exemplo disso, cito a cartilha feita pelo IPHAN sobre a patrimonialização da *ritxòkò*.

As figuras cerâmicas são denominadas de *ritxòkò* pelas mulheres e *ritxoo* pelos homens. Aqui procuro usar o termo comum à fala das mulheres, posto que a produção oleira é sexualmente diferenciada, exclusiva às mulheres. Mas ao longo da dissertação o leitor se deparará com palavras dispostas tanto em *habu rybè* quanto *hãwoky rybè*. Pelo pouco tempo de campo que realizei em Hãwalò não tive uma compreensão alargada sobre a língua em geral, tampouco suas variações de gênero. Não disponho, portanto, do arsenal linguístico, semântico e sintático do *inỹrybè* para fazer descrições acordadas à fala das mulheres.

De modo geral, as palavras possuem a mesma sonoridade que no português, com exceções de algumas consoantes e vogais tônicas:

/è/ corresponde ao “é” do português na palavra “época”

/h/ corresponde ao “rr” do português na palavra “corrida”

/j/ corresponde ao “j” do inglês na palavra “june”

/k/ corresponde ao “c” antes das vogais “a”, “o”, “u” na língua portuguesa e do “qu” antes das vogais “i” e “e”

/ò/ corresponde ao “ó” do português na palavra “sólido”

/r/ corresponde ao “r” do português na palavra “cadeira”

/s/ corresponde ao “th” do inglês na palavra “think”

/tx/ corresponde ao “tch” do português na palavra “tchau”

/w/ corresponde ao “w” do inglês na palavra “wonderful”

/ỹ/ similar ao “ã” na língua portuguesa, como na palavra “irmã”

/y/ é uma “vogal central, fechada, um pouco alta e não arredondada” (LIMA FILHO, 1994: 16)

Os excertos de entrevistas dispostos ao longo do texto estão em português por razões diversas. Para a tradução das entrevistas e das histórias que me foram narradas contei inteiramente com a ajuda de Dibexia, amiga e interlocutora, que também se dedica a analisar a *ritxòkò* e o trabalho das ceramistas de Santa Isabel do Morro, sua aldeia natal. Dibexia é de família de ceramistas e atualmente é graduanda no curso de Licenciatura Intercultural da UFG, contexto no qual desenvolve sua pesquisa. Além disso, desde 2014 aproximadamente, Dibexia foi e ainda é liderança (a única mulher, aliás) dos sucessivos caciques eleitos pelo pessoal de Santa Isabel durante esse tempo. No processo de patrimonialização da *ritxòkò* ela assumiu a mediação entre os pesquisadores do Museu Antropológico da UFG, os técnicos do IPHAN-TO e as ceramistas.

Atualmente, Dibexia se divide entre a aldeia e Goiânia, de acordo com o cronograma do curso, que é bastante diferenciado. Por sorte “nossa” (mais minha do que dela, por certo), nossas estadias em Hãwalò se coincidiram. E assim firmamos uma parceria de pesquisa sem igual. Devo muito da minha inserção ao universo das ceramistas a ela, que, pacientemente, acompanhou-me nas entrevistas e do mesmo modo as traduziu. Como eu não despendia de muito tempo em Santa Isabel, as traduções ocorreram de forma “livre”, isto é, enquanto Dibexia ouvia as gravações ia me relatando pausadamente o que estava sendo falado e, então, eu transcrevia para o papel. Não foi uma tradução literal, evidentemente. Portanto, os excertos aqui difundidos procuram exprimir mais as ideias e os pensamentos das entrevistadas do que ater-se às palavras emitidas originalmente – ao menos que não houvesse uma tradução exata para tais. Assumo os riscos das distorções que possam ter, posto que a tarefa tradutiva foi uma demanda especificamente minha.

ii. A BELEZA DO SÚU ONTEM E HOJE: O SABER FAZER *RITXÒKÒ*

“(...) Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e irrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia de viver”.

*Homi Bhabha
O Local da Cultura*

O presente capítulo pretende apresentar um contexto muito particular da vida dos Karajá: o processo de feitura da *ritxòkò* e alguns aspectos engendrados pelas mulheres ceramistas, as *ritxòkòdu*. Longe de tornar o tema estanque, redutível a um “presente etnográfico” que “isola a expressão cultural do fluxo do tempo histórico” (PRICE, 2000: 88), este capítulo consiste em analisar alguns aspectos das marcas, práticas e relações históricas avivadas pelas ceramistas no presente, buscando conhecer os investimentos dados à cerâmica e à *ritxòkò* no contexto da aldeia Santa Isabel do Morro em diferentes momentos. Isso se faz pertinente à medida que as ceramistas rememoram os experimentos feitos pelas mulheres que as antecederam, seja em termos das técnicas de manufatura, no preparo das matérias-primas até na decoração da *ritxòkò*.

No discurso das *ritxòkòdu* assim como na plasticidade dos seus trabalhos o que chama a atenção é a percepção de continuidade de um saber fazer oleiro específico, propriamente karajá, que remonta à expertise de mulheres de antigamente. Ao mesmo tempo em que as ceramistas atuais reproduzem os modelos de *ritxòkò* feitos outrora, como as chamadas *hykyna ritxòkò*, “*ritxòkò* dos tempos antigos”, a partir da década de 1950 as ceramistas efetivaram amplas mudanças no modo de fazer a boneca cerâmica. Isso culminou na emergência de um novo estilo, conhecido entre os Karajá como *wijina bdè ritxòkò*, “*ritxòkò* dos tempos atuais”, desenvolvido no bojo de novas experiências oportunizadas, em grande medida, a partir do contato mais estreito com os *tori* (não indígenas) que transitavam no médio Araguaia.

Neste capítulo, os leitores se depararão com uma descrição voltada aos aspectos formais, estilísticos e decorativos. Ou melhor, os caminhos e fluxo de materiais ao longo dos quais a *ritxòkò* assume forma e vida. Isso envolve conhecimentos múltiplos – do ambiente, de técnicas, de elementos estéticos e éticos –, associados às matérias-primas

empregadas, o lugar onde podem ser encontradas e a maneira de processá-las para que a *ritxòkò* seja produzida. As mulheres esmeram-se para transformar (*relé-*) o *súu* (“barro cru”) em beleza, em um produto que não apenas representa mas significa (LAGROU & VAN VELTHEM, 2016) um modo de ser Iny. A possibilidade de transformação material, entre os Karajá, significa que uma coisa surge a partir da transformação de outra (NUNES, 2016). Do barro cru à boneca queimada, modelada e decorada, da casca da árvore *ixaruriny* à tinta preta e assim por diante.

A valorização estética da *ritxòkò* recai antes no seu processo produtivo do que na peça acabada. As ceramistas de Santa Isabel do Morro prezam por todas as etapas de seu trabalho e nos convidam a acompanhá-las. Dessa maneira, a organização sumária do capítulo está em consonância às etapas minuciosamente preparadas pelas ceramistas para que eu pudesse registrá-las, abrindo-me tantas vezes suas casas e me conduzindo às trilhas de suas habilidades e de seus saberes.

ii.i A origem da olaria

É consensual entre os Karajá de que a *ritxòkò* teve origem em Hãwaló nos tempos de *hykyna mahadu*, “povo de antigamente”, ainda que não se saiba precisar a data de seu surgimento. No final do século XIX, o etnólogo alemão Paul Ehrenreich (1948 [1888]), no contexto de uma expedição às margens do rio Araguaia a serviço do Museu Etnográfico de Berlim, mencionou a produção de *ritxòkò* entre os povos autóctones da região e relatou que, já nesse período, possuíam valor de troca no contato com os viajantes que circulavam pelo rio Araguaia. A obra de Ehrenreich intitulada “Contribuições para a Etnologia Brasileira”, contém o primeiro estudo sistemático sobre os Karajá e que alcançou relevância científica no contexto de sua época⁸. Além da “representação plástica da figura humana”, forma pela qual a *ritxòkò* foi chamada pelo etnólogo, este ateu-se

⁸ O contexto de produção da obra de Paul Ehrenreich está inserido na voga colecionista do final do século XIX, cuja preocupação era buscar evitar a perda material que fosse representativa de culturas longínquas, ditas “primitivas”, compreendidas na época como fadadas à extinção. O próprio Ehrenreich (1948: 131) alude a essa voga nos seguintes termos: “cumpre procurar o 'homem vermelho' nos lugares em que tenha conservado virgem o seu caráter primitivo” e com foco nos “postos avançados da civilização, mesmo no domínio das tribos que sofreram a influência da catequese, [pois] encontram-se ainda ótimas possibilidades de observação, que, aliás, se devem aproveitar em primeiro lugar naqueles pontos em que está mais próximo o perigo de desaparecimento da raça aborígene”. Concomitantemente, há outras preocupações que estiveram correntes na constituição da etnologia alemã nesse período, como é o caso da emergência da noção de cultura (“kultur(en)”), defendida por Johann Gottfried von Herder, que foi acatada pelo fundador do Museu Etnográfico de Berlim, Adolf Bastian, e difundida entre os etnólogos da instituição, tal qual Karl von den Steinen, Paul Ehrenreich, entre outros (Cf. BELEI, 2016).

também aos utensílios domésticos em cerâmica como cuias, panelas, potes e colheres produzidos exclusivamente pelas mulheres.

Em 1975, a arqueóloga Irmhild Wüst explicita a antiguidade da queima em produções cerâmicas diversas, sobretudo nos utensílios domésticos como *butxi*, *watxiwèkyla* e *bsè* (pote d'água, panela e prato, respectivamente). Mas, segundo ela, como consequência do contato contínuo com a sociedade envolvente a partir da década de 1940, a produção cerâmica entre os Karajá sofreu drásticas mudanças, sentidas pela supressão da panela *watxiwe* e do prato *bsè*. Nos termos da autora, “a fabricação cerâmica para uso próprio é reduzido e se limita à forma do vasilhame denominado “boeti” que é usado para conservar água” (WÜST, 1984: 104). Através das escavações realizadas, identificou-se a existência, no passado, de bancos cerimoniais em barro, denominados atualmente de *korixỹ*. A partir de informações nativas coletadas por Wüst, antigamente os bancos eram utilizados por caciques da aldeia e outras lideranças subordinadas a estes em ocasiões cerimoniais – festas e sepultamentos, por exemplo. Hoje, e tal como pude confirmar, os bancos são entalhados em madeira, feitos exclusivamente por homens e decorados por mulheres, e são destinados aos *jyrè*, meninos em fase de iniciação, no período do Hehotoky (*cf.* LIMA FILHO, 1994). Além do *korixỹ*, a pesquisa conduzida por Wüst constatou que os cachimbos⁹ também eram feitos de barro. Havia, sem dúvida, uma gama de produções em cerâmica no tempo pretérito e que foi gradativamente reduzida ao *butxi* e à *ritxòkò*, sendo esta última aperfeiçoada ou, no sentido corrente das ceramistas, tornada “mais bonita” pelas gerações mais novas. Desde 2010, como me disseram na aldeia, o *butxi* foi deixando de ser utilizado e, portanto, confeccionado em razão da instalação de energia elétrica em meados de 2010, oportunizada pelo programa Luz Para Todos do então Governo Federal, e que abrangeu todas as casas de Hãwãlò, pois, agora, as pessoas costumam armazenar água em garrafas PET, depositadas em suas geladeiras e refrigeradores elétricos. O grande vaso de cerâmica, antes, cumpria a função de armazenamento de água, garantindo sua purificação e temperatura amena.

⁹ Os cachimbos *werikòkò* atualmente são entalhados em madeira.



Figura 4 - *Watxiwèkyla* de uma família de Hāwalò, utilizado para depositar tartarugas (*kotuni*) vivas antes do preparo dado a elas como alimento. Fonte: da autora, 2018.



Figura 5 - *Watxiwèkyla* e *butxi* em miniatura. Acervo pessoal da autora. Foto: Daniella Schuarts, 2019.



Figura 6 - Conjunto de cerâmicas produzido por Koaxiru, entre as quais *bsè* e *watxiwe* em miniaturas.

A *ritxòkò* faz parte das produções que teriam raízes pré-coloniais, tal como defende Rodrigues (2015). No Brasil, a coleção de bonecas *ritxòkò* mais antiga é a que estava acervada no Museu Nacional da UFRJ¹⁰, na Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro, cujas peças foram coletadas pelo bispo de Goiás em 1870 (CASTRO FARIA, 1979: 7). As narrativas orais das próprias ceramistas apontam que a *ritxòkò* servia, em um primeiro momento, como brinquedo para as crianças. Isso ressoa no fragmento de uma narrativa proferida pela antiga liderança de Hãwaló, Arutana, que foi reportada por Mário Ferreira Simões em 1954, período em que o pesquisador esteve nas aldeias Santa Isabel do Morro, Fontoura e São Domingos:

Não tinha brinquedo para menina, não tinha nada. Uma mulher chamada de Werixu, casada com Ixati, era muito sábia: Não tinha brinquedo pra menina, então a mulher fez boneca para menina, de

¹⁰ Todas as coleções com objetos Karajá acervadas no Museu Nacional da UFRJ foram perdidas em decorrência de um incêndio de grandes proporções em 2018. O fogo atingiu todo o prédio histórico onde se localizava a sede e a reserva técnica do Museu e a pós-graduação de Antropologia Social da UFRJ, um estrago irreversível para a história mundial e para a ciência brasileira. O acervo de etnologia contabilizava cerca de 42 mil peças, dos quais 30 mil eram de 300 povos indígenas. Atualmente, alunos desta instituição em colaboração com pesquisadores do mundo todo, estão fazendo um levantamento sistemático sobre as coleções perdidas e as informações relativas a elas.

cera de abelha. Boneca não servia, era muito mole. Então, mulher fez de barro. Não serviu também, quebrava à toa. Mulher pensou, pensou muito para ver se ficava bom. Tirava madeira para tirar cinza. Não servia. Depois, tirou outra madeira chamada cega-machado. Aí ficou bom e durava mais, ficou bom mesmo! (SIMÕES, 1992, epígrafe).

Durante minha estadia em Santa Isabel, ouvi muitos relatos sobre o fato de que a confecção em barro de utensílios domésticos propiciou o surgimento da *ritxòkò*. A sua produção inicial, pelas mulheres de antigamente, era destinada às meninas como brinquedo, conforme os relatos abaixo:

“Antigamente elas [as mulheres] colocavam em qualquer lugar a carne e peixe assados, pois não tinha panela para cozinhar. Então, as mulheres começaram a mexer com o barro. Fizeram panela para comer as comidas cozidas. Fizeram prato e pote d’água também. Depois fizeram *hykyna ritxòkò* para menina brincar” (Entrevista concedida por Mahuederu, traduzida por Dibexia, Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal (TO), 2018).

“Antigamente não se usava panelas de *tori* [não indígenas]. As panelas dos Iny eram de barro feitas também pelas mulheres. Várias panelas serviam para diferentes momentos, tipos de comida e com formas de usar. *Watxiuwkyla* era usado apenas tomar kalugi [uma espécie de arroz doce, canjica]. Nelas, pintava-se os padrões gráficos *iny*. Para água fazia-se o *butxi* [pote]. (...) As ceramistas de antigamente faziam muitas coisas além de *ritxòkò*. Eu acompanhava e observava muito minha mãe. Ela fazia tudo (*ritxòkò*, panelas, potes). (...) Até agora as mulheres ainda fazem *ritxòkò*. O que elas deixaram de fazer foram as panelas de barro” (Entrevista concedida por Koaxiru, traduzida por Dibexia, Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal (TO), 2018).

Depreende-se disso que refletir sobre as afamadas *ritxòkò* remete aos saberes e aos modos de vida do povo de antigamente. Essas reflexões provêm da experiência própria das ceramistas quanto de uma escuta estendida entre as gerações, de como o “pessoal de antigamente” vivia, suas práticas, seus hábitos. Nas entrevistas com as ceramistas, é possível perceber como mescla-se a narração do vivido com a narração do narrado, o que ressoa, por certo, em dois planos: naquilo que se narra (descrever sobre os entendimentos da produção oleira) e naquilo que se experimentou e, por isso, é digno de ser narrado, que remete aos processos transformativos pelos quais o trabalho oleiro passou (a escolha e preparo das matérias-primas, a estética que permite a figuração

adequada, “realística” de cenas e seres, etc.). Primeiro, fez-se boneca de cera de abelha para criança brincar; depois, com barro cru e, por último, com barro cozido para conferir maior resistência às peças, que passaram a se destinar para troca e venda com os viajantes que atravessavam o Araguaia. Em termos gerais, é isso que se ouve recorrentemente somado às avaliações e interpretações de cada pessoa que experienciou e ainda experiencia os processos transformativos da vida na aldeia e, conseqüentemente, da atividade artística.

“As bonecas antigamente eram feitas para as crianças. Não queimava o barro. Usava-se o barro cru. Também não havia pintura. As ceramistas marcavam os grafismos *inĩ* com haste de buriti no barro cru depois de modelado. Quando o barro secava, passavam carvão que parece com o tingimento de jenipapo e *ixaruririny*. (Conversa com Koaxiru, traduzida por Dibexia, Santa Isabel do Morro (TO), 2018).

“Eu via minha tia Marissiru fazendo barro. Ela misturava com casca de árvore, assim. Depois fazia boneca com coxa grossa e queimava. (...) Eu via Antonio Pereira [?] chegando de barco. Ela vendia para ele”. (Conversa com Hatamaru, traduzida por Dibexia, Santa Isabel do Morro (TO), 2018).

Essas reflexões em torno da olaria expressam um vínculo entre as ceramistas de antigamente com as ceramistas atuais, vínculo este feito de linhagens em sua maior parte já que os conhecimentos associados ao saber fazer *ritxòkò* foram transmitidos, como se verá no segundo capítulo, entre as gerações de algumas famílias. Ao mesmo tempo em que as ceramistas atuais evocam os saberes e as motivações relacionadas à produção de *ritxòkò* daquelas que as antecederam – a venda, por exemplo –, passam também a acompanhar discontinuidades percebidas por um senso tanto pragmático quanto estético desses saberes de antigamente. Sobre este último ponto, a fala de Koaxiru revela que a decoração da *ritxòkò* era feito de um modo bem diferente ao modo como é hoje. A decoração passou por sucessivas mudanças: algumas peças eram grafitadas com a demarcação feita com haste de buriti na argila ainda crua e, depois de secas as ceramistas acrescentam carvão nas demarcações. Num dado momento, algumas ceramistas elaboram tinturas a base vegetal, tal como é usado atualmente. Ao que parece, isso e outras características foram canalizados na distinção que os Karajá fazem hoje das “bonecas de antigamente”, *hykyna ritxòkò*, com as “bonecas de hoje”, *wijina bdè ritxòkò*.

ii.ii As marcas das transformações: *hykyna ritxòkò* e *wijina bdè ritxòkò*

As transformações vivenciadas pelos Karajá são muitas vezes objeto de reflexão. Diante delas, as pessoas contam a respeito de como é a vida hoje, como será no futuro, conjecturando também sobre o passado. Ouve-se, com frequência, como dada prática se transformou e que, no mais das vezes, recai numa “retórica da perda”, na qual argumenta-se que *wiji ta ixawi-mỹ roimỹhỹre*, isto é, que “já hoje, está acabando” ou que “acabou”. Os Inỹ demarcam constantemente a diferença entre os tempos: *hykyna mahadu*, “povo de antigamente” ou os “antigos” e *wijina bòdu mahadu*, “povo de hoje” (cf. NUNES, 2016).

Vale dizer que há nuances semânticas nos termos *bòdu* (*wijina bòdu mahadu*, por exemplo) e *bdè* (*wijina bdè ritxòkò*). Conforme me foi explicado em Hãwalò, *bòdu* remete ao que está vivo, o que é mais novo no instante que se fala – tal como, “povo de hoje”, o povo que vive na aldeia naquele momento da locução, podendo referir-se também aos jovens que já passaram pelo ritual de iniciação masculina, *Hetohoky*. Já *bdè* denota a uma época, uma temporalidade recente ou atual – por exemplo, a tradução “boneca de hoje” ou “boneca atual” assinala o período recente de um estilo de se fazer *ritxòkò*. Embora ela seja feita atualmente, sua emergência e continuidade se dão há décadas. As transformações sentidas na atividade oleira, no que se refere à produção de *ritxòkò*, é vista positivamente pelas ceramistas. Como atestei na minha estadia em Hãwalò – e tal como alguns trabalhos anteriores constataram (cf. CHIARA, 1969; CAMPOS, 2007; WHAN, 2010, LIMA FILHO *et al.*, 2011 e FARIAS, 2014) –, a *hykyna ritxòkò* não foi suprimida pela emergência da *wijina bdè ritxòkò*. Elas continuam sendo produzidas. Cabe, assim, tomarmos essas duas produções enquanto ‘estilos simultâneos’, da mesma forma que Whan (*idem*) propõe, ao invés de ‘fases sucessivas’, como defenderam Castro Faria (1979) e Fénelon Costa (1978).

A elaboração da *wijina bdè ritxòkò* surgiu no advento das incursões dos brancos – *tori* em *inyrybè* – em meados da década de 1930 e 1940. Nessa época, com a política de expansão do interior do Brasil, intitulada “Marcha para Oeste” e encabeçada pelo presidente Getúlio Vargas, a região do médio Araguaia foi alvo de uma crescente movimentação por revelar-se excelente via fluvial para tal empreitada. Circulavam pelo médio Araguaia pesquisadores, viajantes de diversas ordens (sertanistas,

missionários, entre outros)¹¹ e uma quantidade significativa de oficiais do Estado brasileiro, que, como dito, dispunham de um Posto de Inspeção, criado pelo SPI em 1927, sob a chefia de Bandeira de Mello.

O que vale apreender desse momento é que a essa altura a *ritxòkò* já configurava uma importante moeda de troca e produto de venda para os Karajá nas estreitas relações entre eles e os *tori*, o que acarretou mudanças significativas na atividade oleira, como, por exemplo, a queima da argila sugerida pelos brancos de forma que a *ritxòkò* passou a assumir novos contornos.

“Os *tori* chegavam na aldeia e queriam *ritxòkò* por meio da troca com roupas, cobertor e outras coisas, mesmo que ainda não estivessem queimadas. Algumas mulheres também começaram a vender. A queima do barro surgiu por sugestões dos *tori*. Os *tori* reclamavam da quebra da cerâmica e assim o barro passou a ser misturado com cascas de árvores da região, como o cupinzeiro *mawsi*, então o barro ficou forte. Mesmo assim, as mulheres ainda faziam *ritxòkò* crua para a venda. Com a mistura do barro com a cinza, as bonecas aumentaram de tamanho e ganharam muitas formas, mais que as antigas. Iniciou-se, nesse momento, o estilo com braço, tomando as peças mais complexas. Depois da mistura, quem inventou a *ritxòkò* com braço foram minha mãe, Kwanajiki, Berixá, Marissiru. Essas mulheres e depois outras fizeram vários modelos de boneca, forma de homem com pênis inventada pela mãe de Ijahina, atividades que os Inj faziam e tudo o que vocês estão vendo aqui” (Entrevista concedida por Koaxiru, traduzida por Dibexia, Santa Isabel do Morro, 2018).

Ainda de acordo com as ceramistas no que diz respeito às *hykyna ritxòkò*, usava-se uma haste de buriti pressionando-a sobre o barro cru para demarcar os grafismos, que, ao secar o barro, as cavidades passavam a ser preenchidas com carvão, imitando o tingimento com *isaruriny* – casca de uma árvore arbustiva do cerrado que, misturada com fuligem, dá origem a pigmentação preta. Além disso, eram mais frequentes *hykyna ritxòkò* com cabelos feitos com cera de abelha e, no caso quando as peças representavam o menino iniciado *jyrè*, as ceramistas colocavam plumas de mergulhão. Conforme relatado por Koaxiru e roteirizado pelas demais ceramistas, as mulheres de antigamente não queimavam a *ritxòkò*, visto que ela era destinada, como muitas disseram, para as crianças brincarem. Por isso, a estatura da *hykyna ritxòkò* é consideravelmente menor que a *wijina bdè ritxòkò*, assumindo o caráter de miniatura: a argila é modelada a partir de sua base para em seguida dedicarem-se ao dorso do corpo da *ritxòkò* que se pretende representar, desprovida de braços e cujas pernas sugerem a forma esteatopígica (roliças e avolumadas).

¹¹ Herbert Baldus (1954) sistematizou o trabalho de viajantes, missionários e pesquisadores que discorreram algumas notas sobre os índios Karajá nesse período, sendo alguns deles: Antonio Tonelli [1929], Peter Fleming [1933], Hermano Ribeiro de Silva [1935], Jean Vellard [1935], Jean Duroure [1936], Rayliane de la Falaise [1939] e inúmeros outros que estiveram no médio Araguaia antes e depois destes. O próprio Baldus (1936) publicou o artigo “Licoco, a boneca dos Karajás” após sua estadia em Santa Isabel do Morro em 1935.

Até hoje a *hykyna ritxòkò* é feita, conforme já dito, o que envolve uma série de questões. Há o entendimento entre as ceramistas e entre as mulheres que demandam o aprendizado oleiro de que a *wijina bdè ritxòkò* exige mais habilidade e domínio, resultantes da experiência adquirida ao longo do tempo. Por isso, as ceramistas aprendizes iniciam suas produções a partir das pequenas *hykyna ritxòkò*. Isso não deve depreender, no entanto, que este estilo seja menos apreciável esteticamente; ao contrário, algumas ceramistas, entre as quais as mais velhas – aquelas que, em sua maioria, detém o notório saber oleiro – confessaram-me o apreço por elas e até mesmo privilegiando-as em suas atividades. As ceramistas mais velhas comentam do prazer em transmitir os conhecimentos associados à *ritxòkò* a outras mulheres (parentes ou não) e para isso as *hykyna ritxòkò* mostraram-se um importante recurso pedagógico: é mais fácil de manuseá-las, suas formas são menos complexas se comparadas às *wijina bdè ritxòkò* e seus contornos remontam à origem da *ritxòkò*, no “tempo antigo”.

Outro motivo de interesse pela *hykyna ritxòkò* tem a ver com o fato de que este estilo é bastante apreciado pelos pesquisadores, agentes museais e galeristas de arte, de acordo com as avaliações de minhas interlocutoras. Além deles encomendarem, alguns chegam a levar imagens destas peças para as ceramistas, curiosos por elas. As mulheres que viajam com certa frequência para Goiânia, Palmas e outras, alegam a facilidade em transportar as peças deste estilo justamente por seu caráter de miniatura. As *hykyna ritxòkò* prestam-se também a brinquedos para as crianças. Nas visitas que fiz às ceramistas, enquanto elas mostravam-me seus trabalhos, modelando-os principalmente, acabavam fazendo pequenas bonecas para suas netas que nos acompanhavam.

Mudanças são sentidas hoje, ademais, em relação às *hykyna ritxòkò* do povo de antigamente. A principal delas é o fato de que as ceramistas atuais queimam as peças desse estilo, independentemente, até onde vi, do destino traçado a elas. Junto a *wijina bdè ritxòkò*, aos *irodusymò* (“bichinhos”) e aos pratos (*bsè*) e panelas (*watxiwi*) em miniaturas, as *hykyna ritxòkò* são dispostas em chapas metálicas sobre o fogo nas duas sessões dedicadas à queima. Até mesmo, no decorrer das décadas que sucederam 1940, período no qual as ceramistas e as fontes etnográficas asseguram o início do incremento da queima na produção de *ritxòkò*, a queima passou por adaptações. Antigamente, no tempo de *hykyna mahadu*, a produção cerâmica focalizada no *watxiwi*, *bsè*, *butxi* e urnas funerárias era queimada em fogo aterrado, quer dizer, cavava-se buracos em que se despejava lenha de imbaúba, onde as cerâmicas eram acomodadas diretamente ao fogo. Com o passar do tempo, os Karajá foram adquirindo – seja por meio da troca com *tori* ou,

mais recentemente, da compra – materiais metálicos, como chapas e carriolas para queimarem a *ritxòkò*. Utiliza-se a chapa, muitas vezes, sobre um amontoado de tijolos ou pedras que circunscrevem o fogo.

Para a maioria das ceramistas atuais, suas produções, sejam elas *hykyna ritxòkò* ou *wijina bdè ritxòkò*, são “mais bonitas” em vários aspectos. Há hoje um melhor acabamento tanto no sentido das formas quanto na decoração. As mulheres esmeram-se, sobretudo, na pintura de grafismos, ornamentos e traços constitutivos dos corpos modelados (cabelos, olhos, a tatuagem facial circular, designada *kòmarurà*, pulseira *dèxi*). E da mesma forma que antigamente, algumas ceramistas optam por produzir ornamentos em algodão para suas *ritxòkò*, como é o caso do *dèxi* (pulseira usada em pares), *dekoburè* (pemeira com franja sobreposta na parte frontal) e também em fibra vegetal, tal como o *tuu* (tanga de líber usada cotidianamente pelas mulheres no passado e, atualmente, pelas moças *ljadokomà* no *Hetohoky*).

O trânsito das ceramistas nas grandes cidades como Rio de Janeiro, Goiânia, São Paulo, a oportunidade que algumas delas tiveram em conhecer o Museu do Índio, o Museu Nacional da UFRJ, o Museu Antropológico da UFG, o MAE-USP¹², etc., bem como a interlocução intensa com pesquisadores que estiveram em Hãwalò dedicando-se à produção de *ritxòkò*, desencadeou avaliações comparativas entre as produções de *hykyna mahadu* e *wijina bòdu mahadu*. Através das peças acervadas nesses museus, as ceramistas tiveram contato com produções que, desde então, repousavam no desconhecimento ou então estavam ao largo de suas lembranças dos tempos da infância e da juventude. Enquanto estive junto a elas, nas tantas idas a suas casas, muitas das ceramistas com as quais trabalhei mostravam-me livros, revistas, catálogos, teses e dissertações recebidas dos pesquisadores. Pode-se dizer que os Karajá como um todo constituem verdadeiros acervos desses materiais, difundidos entre as famílias e também sob a guarda da biblioteca da Escola Maluá.

Diante desses materiais, as mulheres se colocam ora compenetradas nas laudas que contém imagens de suas produções ou de produções de mulheres que as antecederam, ora entusiasmadas em me mostrar e nominar as mulheres e suas *ritxòkò*, registradas em momentos díspares. Na ocasião de uma visita a ceramista Mahuederu, tida como a principal narradora de Hãwalò e muito acessada pelos pesquisadores – sejam antropólogos, linguistas ou historiadores –, ela me relatou que, certa vez, o marido da antropóloga francesa Natalie Pétesch, acompanhando a esposa em seu trabalho de campo

¹² A maioria dessas viagens são decorrentes dos convites feitos para as ceramistas de Santa Isabel do Morro participarem de oficinas de cerâmica, de aberturas de exposições, de reuniões e celebrações. Sobre a viagem de ceramistas e lideranças de Santa Isabel do Morro ao Rio de Janeiro, onde estiveram no Museu do Índio, no Museu Nacional da UFRJ e no Museu do Folclore Edson Carneiro, conferir LIMA FILHO *et. al.* (2011: 27-29).

na Ilha do Bananal na década de 1990, levou até sua casa fotos de *ritxòkò* acervadas em um museu de Paris (provavelmente o Museu do Homem). Segundo Mahuederu, ele dizia sobre a beleza das antigas bonecas, mas ela, contrariada, acenava negativamente. Para ela, as produções “de hoje”, de *wijina bòdu mahadu*, são “mais bonitas”, e se mostram como índices de criatividade, justamente pela sua capacidade plástica decorrente da queima e da matéria-prima desvirginada, frutos da *expertise* e da sapiência de gerações de mulheres. As mudanças, para as ceramistas, não incorrem na perda ou na descaracterização de suas produções, mas recaem justamente no seu avivamento. A *ritxòkò* pode ser vista como produto da relação branco/Karajá, mas também o são as ceramistas, tanto por seu ofício mais técnico e especializado quanto pela apreciação estética, como quando dizem que as produções atuais “são mais bonitas”.



Figura 7 - Hatamaru mostrando a cópia da imagem fotografada por Vladimir Kozák, que contém a antiga ceramista Kwanajiki produzindo *butxi*. A imagem original se encontra atualmente acervada no Museu Paranaense. Fonte: da autora, 2018.

No que compete à *wijina bdè ritxòkò*, seus contornos e traços morfológicos, gráficos e de adorno ganharam aspectos cada vez mais “característicos”, “realísticos” da pessoa *inỹ*, afeiçoando também seres sobrenaturais e míticos que rondam o imaginário deste grupo. Para as ceramistas, as *ritxòkò* feitas atualmente são mais “perfeitas”. As produções

aumentaram significativamente de tamanho e contam com a incorporação de braços e pernas numa variabilidade de posições. São comuns as figuras que remontam fases de vida, como *wekiribò* – rapazes despontando para a vida adulta –, cujos elementos corporais, como o corte de cabelo – não mais usado –, são qualidades particulares do tempo de *hykyka mahadu*. Há também figuras que assumem contornos propriamente antropomorfos, algumas das quais são multicéfalas (três a seis cabeças), relativas ao mito do *kotuni wereréa*, “tartaruga monstruosa”. Podem também constituir muitos seios, *txutxu*, em alusão ao mito da lagarta. Essas peças são concebidas enquanto a materialização de *anoni*¹³, termo de difícil tradução, mas que, na *ritxòkò*, remete a “bichos ou seres monstruosos/sobrenaturais”. E outras, ainda, bastante comuns, exibem um caráter cenográfico por expressar momentos cotidianos e rituais experienciados pelos Karajá, como, por exemplo, o ato da pesca, do parto, do funeral, do lamento *ibru*, do casamento *harabiè* – não mais celebrado entre eles –, da dança dos Aruanãs (*ijasò*), dos meninos *jyrè* postos sobre o banquinho *korixỹ* no *Hetohoky*, entre tantas outras cenas.

Um olhar mais atento perceberá um traço morfológico recorrente em um número grande de peças, tanto na *hykyna ritxòkò* quanto na *wijina bdè ritxòkò*. Trata-se de uma protuberância na região do abdômen denominada pelos Karajá de *hãwky iveryky* e reconhecida por eles como uma marca indicativa do gênero feminino da *ritxòkò*, replicada até mesmo entre aquelas que não gozam de uma feição antropomorfa ou, no termo propriamente *inỹ*, entre aquelas que são *anoni* (algo como “seres sobrenaturais”). Nas figuras tidas como masculinas, a região do abdômen é desprovida de qualquer relevo. Alguns pesquisadores já fizeram suposições equivocadas quanto a alguns traços que pudessem remeter ao gênero da *ritxòkò*. Na *hykyna ritxòkò* os braços comumente são sinalizados por uma saliência no peitoral – bastante parecida com a feitura dos seios senão pelo detalhe destes últimos serem mais avantajados frontalmente –, de forma a incitar, entre alguns pesquisadores, a falsa impressão de que seriam seios e, assim, a associá-los diretamente a *hãwky*, “mulher” em *inỹrybe*, “língua dos Inỹ”.

Ao examinarmos as coleções museológicas, particularmente as mais antigas, como as constituídas no setor de etnologia do Museu Nacional, constata-se que havia outras formas de caracterizar a distinção de gênero nas *ritxòkò*, como, por exemplo, a

¹³ O termo *ãoni* (fala dos homens) e *anoni* (fala das mulheres) é expressado em diferentes contextos, sendo necessário, portanto, discuti-lo. Ao longo desta dissertação se verá como, quando e ao que/quem ele designa. Mas, de saída, vale o argumento de Nunes (2016: 128) de que “muito além de se referir a uma classe de seres, remete um modo de existência específico, característico do mundo do mito e circunda o mundo atual”. Outra definição preambular é de Rodrigues (2008: 51), que o entende como “nome de uma categoria geral que engloba todos os seres dotados de poderes mágicos, diferentes dos humanos sociais”.

ornamentação com tanga de líber (*tuu*) naquelas que seriam *hãwky* e a modelação do órgão genital para indicar o *habu*, “homem”¹⁴. Apesar da tanga de líber ainda ser confeccionada com a finalidade de ornamentar a *ritxòkò*, a modelação do órgão genital foi suprimida já há bastante tempo. O que se manteve de forma sistemática foi a *hãwky iveryky*, chamada por Whan (2010) de “saliência ventral”¹⁵.

ii.iii Os modos de fazer *ritxòkò*

A produção de *ritxòkò* configura, entre os Karajá, uma expressão de conhecimento, de sabedoria que se exerce em muitos campos. É requerido pelas ceramistas, aprendizes e as mais experientes, saberes a respeito de inúmeras matérias-primas empregadas: a argila, árvores, madeiras e fibras. Conhecimentos acerca do local onde essas matérias são encontradas, a forma ideal de colhê-las e processá-las, sobre as tinturas vegetais, sobre os instrumentos e recursos necessários para desenvolver o trabalho. Conhecimentos sobre os momentos favoráveis para a atividade, sobre as práticas propiciatórias e as prescrições que, em conjunto, contribuem para a excelência do resultado final. Conhecimentos sobre as técnicas, sobre o repertório iconográfico e decorativo, a aplicação correta dos padrões, entre tantas outras coisas. Tudo isso está envolvido na atividade oleira das mulheres Karajá e que elas fazem questão de mostrar.

As ceramistas se dedicam durante vários dias para produzir *ritxòkò*, que conta várias etapas: coletar, armazenar e tratar o barro, modelar a argila, queimar a peça, deixá-la esfriar, colher os pigmentos naturais imprescindíveis à feitura das tintas e, por fim, decorar a *ritxòkò*. Difícil precisar a quantidade de dias dispensados para cada etapa e, ainda mais, para obter a peça acabada. Isso depende dos prazos das encomendas feitas a cada ceramista e igualmente depende do clima, do tempo e da disposição destas. Em

¹⁴ A ceramista Mahuederu, em uma de nossas conversas, disse que, antes, fazia-se o pênis, ainda que de forma assistemática. Era uma das principais particularidades do trabalho da antiga ceramista Marissiru, falecida já há bastante tempo. Hoje, ainda segundo ela, o pênis não é mais feito porque as mulheres se sentem envergonhadas.

¹⁵ Quando indagadas por mim sobre o porquê dessa barriga, algumas ceramistas me disseram que era por causa do inchaço no período menstrual. Isso coincide, inclusive, com a restrição alimentar que as mulheres fazem nesse período. Na minha convivência diária com algumas mulheres, elas me falavam sobre não comer carne vermelha (de boi, de queixada e de veado), mandioca, entre outras coisas, por “pesar a barriga”. A maioria delas, quando menstruadas, alimentavam-se de peixe tucunaré, farinha e pouquíssimo arroz, não podendo repetir. Ao tematizar as séries de prescrições que as mulheres cumprem em determinados momentos, verá que, para além de “pesar a barriga”, há uma ideia sobre a contaminação da comida com o sangue menstrual.

geral, se a ceramista já tiver o barro armazenado e tratado, bem como a casca de *ixaruriny* seca (a base da tinta preta), a *ritxòkò* pode ficar pronta em menos de uma semana. Algumas mulheres, sobretudo as mais velhas, dependem da ajuda de homens ou outras mulheres para coletarem o barro, a cinza da árvore cega-machado (*adenà*) necessária para o antiplástico da argila, os pigmentos para as tintas, visto que essas atividades demandam deslocamento, logística, instrumentos e força física. A mobilização de ajudantes homens, no entanto, restringe-se a essas etapas, visto que a atividade oleira é exclusiva das mulheres, que se responsabilizam não só pela feitura e acabamento das peças como também pela transmissão sexualmente diferenciada do saber fazer oleiro.

Certo dia, pela manhã, encontrei-me com Mahuederu em sua casa pois ela tinha me convidado para conhecer o barreiro, local onde as ceramistas de Hãwalò coletam a argila para a confecção de *ritxòkò*. Saímos em caminhada por uma trilha que atravessa a aldeia de ponta a ponta e, no caminho, Mahuederu disse que iríamos apenas visitar, porque sua filha Myixá, também ceramista, já havia buscado o barro com carriola dias atrás e estocado no pátio de suas casas. As ceramistas de modo geral, nos primeiros dias de estiagem, quando o rio começa abaixar, empenham-se na árdua tarefa de coletar a maior quantidade possível de barro, contando com a ajuda, em sua maioria, de filhos, maridos, sobrinhos e cunhados. Grandes quantidades de barro são depositadas em carriolas ou em sacos amarrados nas garupas das motos e bicicletas, facilitando o traslado.

O barreiro fica localizado numa área relativamente afastada, rio acima, num terreno alagadiço entre o barranco de acesso a algumas casas e o rio Araguaia. No período que tive a oportunidade de conhecê-lo, quase não havia poças de água e pudemos transitar tranquilamente até uma porção pequena mas bastante úmida e brejenta, onde Mahuederu coletou uma amostra para mim e me incentivou a fazer o mesmo. Na cheia do rio, essa área fica totalmente imersa, o que dificulta ou até mesmo impossibilita a coleta do barro. Por isso, a coleta é sazonal, feitura durante as primeiras semanas de vazante, porque, como pude observar, o barreiro totalmente seco não garante argila de boa qualidade. A amostragem coletada por nós, mesmo depois de sovada e levemente umedecida, mostrou-se muito esfarelenta e com alto nível de fragmentação.

Esse local foi consolidado como o barreiro da aldeia há algumas décadas atrás e fora descoberto pelas finadas ceramistas que antecederam as atuais. No período da cheia do rio, segundo Mahuderu, sua mãe e ela iam nadar nesse local e cujo acesso se dava apenas por canoa. Outras ceramistas disseram-me que no tempo de *hykyna mahadu* os

homens buscavam argila para as mulheres no atual Posto 23¹⁶. Esse local, onde tive oportunidade de ir para pescar, dista aproximadamente uma hora e meia de moto em direção ao sul da Ilha do Bananal. E foi justamente pela distância dispendiosa que as mulheres passaram a desbravar outros locais possíveis para a coleta do barro.



Figura 8 - Mahuederu no barreiro de Hãwalò. Fonte: da autora, 2018.

As grandes quantidades de barro coletadas são armazenadas em sacos e bacias dispostos em lugares amenos dos pátios residenciais, aonde as mulheres exercem a atividade oleira. O âmbito residencial da aldeia é chamado de *ixỹ*¹⁷ e associado às

¹⁶ No Dossiê que subsidiou o registro da *ritxòkò* como patrimônio imaterial, a equipe de pesquisa remonta as notas etnográficas de Mario Ferreira Simões sobre a atividade oleira em Santa Isabel: “Mário Simões menciona também a coleta de barro no fundo de uma grande lagoa *ura ura mahãdu*, situada nas proximidades de São Félix do Araguaia, onde o homem Karajá mergulhava em busca de barro” (LIMA FILHO *et. al.*, 2011: 33). Contudo, a equipe de pesquisa não dispôs de informações a respeito deste tipo de coleta. Tampouco posso associar as informações de Simões para as informações levantadas com minhas interlocutoras sobre o antigo barreiro.

¹⁷ O termo *ixỹ* também designa o animal queixada ou porcão-do-mato, que alguns Karajá domesticam e outros, em maior número em relação a estes últimos, caçam. O termo toma forma ainda de prefixo da

mulheres em contraponto ao *ijoina*, forma pela qual os Karajá denominam o pátio ritual, associado aos homens. O “lado do *ixỹ*” opera como o lugar por excelência do parentesco, tal como sugere Rodrigues (2007: 328) e Nunes (2016: 14), conformando unidades uxorilocais. Nele, como se discutirá nas próximas seções, ocorrem boa parte das produções artísticas, a narração das *lahi ijaky*, “histórias das vovós”, expressão para designar os mitos, os preparativos rituais e também o campo de ação dos *bròtyrè* (parentes próximos da menina ou do menino em fase de iniciação)¹⁸.

Cada ceramista ou cada conjunto familiar de ceramistas coleta seu barro e se encarrega dos insumos necessários para a confecção da *ritxòkò*. Antes da mistura com a cinza da árvore cega-machado (antiplástico), o barro deve ser secado, sovado e peneirado até que atinja uma textura homogênea. A partir de então as mulheres passam a preparar o *mawsidè* – cinza da árvore cega-machado¹⁹, chamada pelos Karajá de *adenà* – que será misturado ao barro cru (*suù*) a fim de fornecer o antiplástico adequado para a modelagem. Essa não é uma tarefa fácil em decorrência da coceira na pele que o *mawsidè* provoca, principalmente nas principiantes. E quando a coceira atinge alto grau de irritabilidade as mulheres recorrem ao óleo de babaçu com urucum, aliviando-a.

A árvore cega-machado é derrubada pelos homens para fins diversos: tanto para a produção da cinza quanto para a confecção de esteios e frechais utilizados na estrutura das casas (LIMA FILHO *et. al.*, 2011). Cortam-se os caules com machado ou facão e são deixados no local a fim que sequem, quando verdes, para então serem queimados até formar o *mawsidè*. Apesar de não ter presenciado a queima da cega-machado, etnografias atestam que a queima deve ser feita na mata devido à toxicidade da planta, de modo que a cinza é intocada durante cerca de uma semana. Passados os dias, ela será transportada em carriolas até o pátio residencial (WHAN, 2010; LIMA FILHO *et. al.*, *op. cit.*). O *mawsidè*, então, é misturado com água e com o barro cru. Todos esses elementos usados na mistura formarão uma pasta argilosa, matéria-prima da *ritxòkò*, cuja

palavra *ixỹju* que é usado pelos Karajá para referir-se pejorativamente a outros povos que não propriamente Inỹ. Ver próximo capítulo.

¹⁸ Os *bròtyrè* acompanham os iniciados, tanto no Hetohoky quanto no ritual doméstico das meninas, em suas esteiras, compartilhando da mesma comida, usando o mesmo jenipapo para a pintura de seus corpos e usando o mesmo pente para o corte de seus cabelos. Em suma, os *bròtyrè* submetem-se ao mesmo processo que o iniciado (*jyrè* ou *ijadokoma*) para demonstrar apoio e deixá-los menos envergonhados.

¹⁹ A cega-machado é abundantemente encontrada nos cerradões da região centro-oeste do Brasil e cujo nome científico é *Physocalymma sacaberrimum*. Há informações de que os Karajá cortam os galhos verdes da cega-machado de um ano para outro. Seus galhos são deixados na mata até que possam ser queimados e transformados em cinza (cf. LIMA FILHO *et. al.*, 2011).

combinação confere resistência e plasticidade à massa, garantindo um bom acabamento e possibilitando uma complexidade na modelação das formas. A pasta é posta em “descanso” e assim as ceramistas aguardam até que ela atinja a textura que permite a modelagem. Esse procedimento pode ser feito através do manuseio de uma amostra da pasta ou experimentando-a na boca.

O bom acabamento, no entanto, não deriva tão somente da mistura do *mawsidè* com o *suù*. Em conversas com as ceramistas, soube que o trato bem-feito dado a massa também está associado ao cumprimento de algumas prescrições colocadas às mulheres: as que estiverem menstruadas ou de resguardo no pós-parto são interditas da atividade oleira, sobretudo da modelagem. A manipulação indevida nesses momentos cruciais da vida adulta causa danos à cerâmica, como rachaduras, podendo até mesmo quebrá-la. O interdito se estende também às mulheres que tiveram relações sexuais no dia ou na noite anterior, ou ainda, àquelas que estão “pensando muito” e “sonhando” com sexo. Depreende-se a intermitência da atividade oleira, não somente associada à toxidade da cega machado ou do descanso dado a massa, mas relacionada à menstruação.

Os Karajá chamam o cheiro forte de sangue de *kyty*, forma pela qual também designam o cheiro forte de peixe, e é característico de períodos liminares como a menstruação e o parto, durante os quais as mulheres e, neste último, também os homens são submetidos a administração do fluxo sanguíneo por meio de resguardos e dietas (alimentar e sexual). Para os Karajá, pessoas nesses estados atraem coisas perigosas para si e também para aqueles que convivem com elas – e isso está expresso em alguns mitos, como um em que a mulher rompe com o resguardo e sai à procura de comida, desencadeando uma série de intempéries e tragédias. Durante a menstruação as mulheres têm a sua vitalidade e força diminuídas pois exteriorizam os fluxos sanguíneos. A gestação de uma criança também implica na perda de sua vitalidade centrada no sangue, mas, ao parir, o filho concentra a vitalidade do cônjuge através da mistura de substância, sêmen e sangue, dispendidos em tal processo (RODRIGUES, 2008a). Rodrigues (*ibid.*: 511) defende que, entre os Javaé, “a ideia de que as misturas de substância dentro dos corpos são criativas, enquanto aquelas ocorridas fora dos corpos são poluentes e enfraquecedoras”. Nesse sentido, o resguardo e a dieta durante a menstruação ou no período de pós-parto servem para controlar o iminente risco de contágio e poluição que o sangramento assume quando em mistura/contato com outras substâncias externas, quais sejam, sangue de carnes em geral (*doò*), venenos, fluídos

sexuais, etc., provocando enfermidades associadas à fraqueza, preguiça, cansaço, gordura, inchaço, debilidade e pensamentos ruins (NUNES, 2016).

No caso Piaroa analisado por Overing (*apud* BELAUNDE, *ibid.*), qualquer criação pela qual uma pessoa é responsável – objetos, alimentos, substâncias e filhos – é caracterizado como sendo *a'kwa*, “pensamento”. O pensamento, tão demandado na experiência vivida e atributo da ação, é conformado e interferido, no mais das vezes, pela circulação de sangue no corpo de uma pessoa. Ou dito de outra forma: os pensamentos circulam junto ao sangue e são traduzíveis em trabalhos e ações, envolvendo inclusive o cuidado entre parentes.

No que concerne à produção cerâmica entre as ceramistas karajá, o sangue menstrual ou as substâncias sexuais (após o coito e que também podem ser um pensamento inebriante sobre) mostram-se nocivos à atividade oleira. Isso parece ressoar no argumento amazônico mais geral sobre o caráter poluidor e destrutivo desses elementos em situações determinadas (*cf.* BELAUNDE, *ibid.*). Segundo as ceramistas, esses estágios (período da menstruação, pós-parto e pós-relação sexual) acarretam na distração e na fragilidade, atributos incontestes do maltrato dado ao barro, minando, assim, os princípios produtivos e criativos da ceramista. Com isso, denota-se que a ação das mulheres, nesses momentos, volta-se a outros tipos de produção.

O ato de modelar e de decorar a *ritxòkò* demanda, sem dúvida, muita reflexão e uma experiência de pensamento para finalmente saber o que se quer fazer e representar através da cerâmica. Indaga-se, antes, sobre qual estilo seguir, se *hykyna ritxòkò* ou *wijina bòdu ritxòkò*, para assim acessar o extenso repertório mítico, a variabilidade das situações cotidianas e cerimoniais vivenciadas pelos Karajá, os arranjos familiares, o gênero da *ritxòkò* mesmo quando esta é *aõni* e, mais, os detalhes que, hoje, os Karajá não mais se valem, a saber, o corte de cabelo de *wekiribò*, de alguns atos cerimoniais (o casamento tradicional *harabiè* é um deles) e da aplicação adequada de grafismos correspondentes aos sexos e às fases de vida. Como muito ouvi, o que se modela na *ritxòkò* é “coisa de índio” e, mais precisamente, tem a ver com o modo de viver “de *hykyna mahadu*”. Nela, não se modela barcos a motor (voadeiras), motos, bicicletas, calça jeans, celulares, entre tantos outros bens de consumo aos quais os Karajá fazem uso já há algum tempo.

Isso não quer dizer, no entanto, que os Karajá façam uma marcação rígida sobre o que é “de fora” e o que é “da cultura”, pois esses polos se mostram não só tênues como também difusos. Um exemplo disso é o uso indiscriminado que os Karajá fazem

atualmente do capim dourado e da miçanga, tidos circunstancialmente ora como “de fora”, ora como produtos “da cultura”²⁰. Esses elementos conquistados, adquiridos e negociados com os agentes externos precisam, como alega Lagrou (2013: 20-23), ser “pacificados, familiarizados” e não devem ser encarados como “hibridismos”, senão como “manifestações legítimas de modos específicos de se produzir e utilizar substâncias, matérias-primas e objetos segundo lógicas de classificação e transformação específicas”. Segundo a autora, ainda, “este processo de transformação do que é exterior em algo interior tem características eminentemente estéticas”.

A *ritxòkò* revela-se a própria confluência do que é de “fora” e “da cultura”, se a considerarmos uma manifestação da cosmopolítica karajá. Fazer *ritxòkò* é um modo contínuo e dinâmico de administrar a temporalidade. Ela engendra um estilo novo (em seus componentes, nos processos técnicos e criativos) de instilar o antigo. Assim, o histórico da *ritxòkò* nos mostra as considerações de Lagrou acima.

Dessa forma, a modelagem no processo de produção de *ritxòkò* remete a convenções estilísticas emergidas entre as ceramistas e à criatividade pessoal, que vislumbra, por fim, dar forma a um modo culturalmente próprio de vida. Primeiramente, as ceramistas repartem a argila em pequenas bolotas que darão origem às partes da *ritxòkò*. Esta é a maneira pela qual as ceramistas se orientam sobre as medidas e os tamanhos, a fim de que as peças fiquem proporcionais. Tanto a *hykyna ritxòkò* quanto a *wijina bdè ritxòkò* são modeladas a partir da base, constituindo assim uma sequência em que o tronco, os membros e a cabeça passam a ser elaborados progressivamente.

O acabamento do processo de modelagem consiste na raspagem e na queima da cerâmica. Essa é a etapa em que as ceramistas eliminam o excesso da argila, dão uniformidade à superfície da peça e conferem detalhes à *ritxòkò*, como protuberância na região do ventre (*hãwky iweryky*). A raspagem pode ser feita com haste de buriti, talheres (faca e colher) ou até mesmo com conta de caramujo, utensílio que algumas ceramistas

²⁰ Até recentemente não se via trançados com capim dourado entre os Karajá. Por ocasião da VI Mostra Socioambiental do Araguaia, organizada pela ANSA (Associação Social Nossa Senhora da Assunção), no mês de junho de 2018 em São Félix do Araguaia, vários artistas indígenas das etnias Xavante, Karajá e outras, expuseram suas produções na Feira de Artesanato do evento. Em conversas com Dibexia e Lilian, indigenista da Funai, estávamos impressionadas com a profusão de cestarias de pequeno porte trançadas com esse tipo de vegetal por mulheres Karajá. Dibexia então nos contou que as mulheres Karajá tiveram contato com as produções artísticas de mulheres Tapirapé, no contexto do Jogos Mundiais dos Povos Indígenas que aconteceu em Palmas, em 2015, e ficaram entusiasmadas em trabalhar com capim dourado. Nesse evento, aprenderam a utilizá-lo e, na aldeia, mantiveram o trançado com esse vegetal.

mais experientes lançam mão²¹. O polimento, após a raspagem, não é tão difundido entre as mulheres oleiras e quando essas o fazem é por meio de tecidos úmidos que são leve e pacientemente friccionados sobre a superfície da peça.

Esses procedimentos são sucedidos pela queima da cerâmica, que prevê duas etapas imprescindíveis. Depois de modelada a *ritxòkò*, as ceramistas se dedicam ao preparo da primeira queima, caracterizada por “esquentar” as peças visto que estas são dispostas em carriolas ou chapas metálicas sobre o fogo. Nesse primeiro momento em que as peças são “esquentadas” e adquirem a cor preta, exige-se a madeira chamada pelos Karajá de *hajute-o*. Já na segunda queima, quando as peças passam a ser “assadas” pois o fogo incide diretamente nelas, pode-se optar por duas madeiras leves conhecidas por *hulala-o* e *auxuòò* (casca de imbaúba), que devem ser colhidas diretamente da árvore e não do chão (LIMA FILHO *et. al.*, 2011). Na segunda queima, as ceramistas depositam a madeira entre as peças pretas sobre a carriola ou chapa metálica e ateiam fogo. Após algum tempo de incandescência das peças elas assumem a cor branca, confundindo-se com a brasa da madeira, e assim são revolvidas e retiradas uma a uma por meio de pás, enxadas ou pela própria mão das ceramistas revestidas com tecidos. A queima, finalmente, torna a matéria argilosa em matéria cerâmica, devidamente pronta para receber as decorações.

A ceramista Mahuederu comenta que antigamente era comum as mulheres fazerem a queima da cerâmica em grandes buracos no chão. Neles, depositavam panelas, potes, pratos e as *ritxòkò* em cima das brasas, tampando-os com folhagens. Quando criança, ela sentava-se próxima ao buraco e esperava as peças ficarem bem brancas. Sua mãe “queimava uns 10 *butxi* [potes d’água] ao mesmo tempo”.

Em termos propriamente *inĩ*, segundo Nunes (*op. cit.*: 147-148):

O verbo *rèlè-* descreve, por exemplo, o que acontece com o pai de recém-nascido que desrespeitou seu resguardo, foi dançar com aruanã e, como consequência, *aõni-mỹrèlè-*, “virou *aõni*”. Mas descreve também a transformação da matéria, a produção de uma coisa a partir da transformação de outra (...). A feitura de objetos é descrita como sua “transformação” (*rèlè-*) “com” (instrumental *-di*) outros materiais. Pode-se dizer, por exemplo, que *wèriri nǎbò-di ijoì rèlèmyhỹre*, literalmente “nós (*ijoi*) transformamos (*rèlèmyhỹre*) o cesto *wèriri* com (*-di*) palha de babaçu (*nǎbò*)”, a frase tendo o sentido de “nós fazemos o cesto *wèriri*

²¹ No passado, Simões (1992) relatou o uso de contas de caramujo na etapa de raspagem. Já a equipe que elaborou o Dossiê descritivo ao Iphan menciona que Mahuederu realizou um inventário dos tipos de caramujo encontrados na região e que são mais adequados para a realizar a raspagem (LIMA FILHO *et. al.* 2011). Pude perceber que as ceramistas informam dessa técnica utilizando-se do caramujo, sem, no entanto, fazê-las com tal.

com palha de babaçu”. O verbo é usado também em alguns outros contextos, como a pintura corporal. Pode-se dizer que as pessoas “usam” (*kihukè* ♀, *riuhè* ♂) as pinturas, mas também se diz que *inỹ kumỹ-ki ryti rèlèmỹhỹre* ♀, literalmente, “a pintura (*ryti*) é transformada (*rèlè-*) no (*-ki*, locativo) corpo das pessoas (*inỹ kumỹ*)”. O verbo *rèlè-*, segundo entendo, é usado para descrever uma transformação quando há diferenças discretas entre os estados anterior e posterior ao evento: do barro amassado à boneca de cerâmica assada, da palha de babaçu ao cesto trançado, das penas guardadas em um saco a um adorno plumário, do jenipapo em uma tijela a um padrão de grafismo sobre a pele, de um homem *inỹ* a um *ijasò*.



Figura 9 - Myixá prepara a primeira queima de suas peças e as de sua mãe, Mahuèderu. Fonte: da autora, 2018.



Figura 10 - A segunda queima sendo preparada pelas mãos de Myixá. Fonte: da autora, 2018.

ii.iv Decoração e aplicação de grafismos

A decoração das peças é a última etapa do processo de produção da *ritxòkò* e requer sucessivas tarefas – a confecção da tintura, a seleção de motivos gráficos e, por vezes, a tecelagem de adornos em algodão – para tornar finalmente a *ritxòkò* “bonita”, como dizem as ceramistas. Conforme mostrado por Nunes, a pintura é concebida pelos Karajá também como um processo de transformação, visto que para tingir um objeto ou um corpo, as pessoas precisam preparar os insumos vegetais necessários para o tingimento, que tomará uma *forma* quando aplicado na superfície ou na pele. A pintura se dá nas expressões artísticas mais elaboradas e nos momentos cruciais da vida Karajá: quando ocorrem os rituais de iniciação masculina e feminina, onde o menino (*jyrè*) e a menina (*ijadokoma*) submetem seus corpos à pintura feita por seus parentes. Da mesma maneira, os *brotyrè* (parentes próximos) que os acompanham nos rituais. A pintura também é importante na “apresentação” de alguma dança na cidade ou na escola da

aldeia; nos primeiros meses de vida de um *tehokua* (“recém-nascido”) pinta-se o seu corpo todo de urucum para tirar o cheiro forte de sangue (*kyty*). Depois de pintado, o recém-nascido é untado com óleo de tucum (*tàri*). Pintar e decorar corpos e objetos, para os Karajá, é transformá-los para que assumam uma forma, um estilo, um ciclo de vida e um tipo especificamente karajá, e constituí-los, assim, como uma matéria que almeja ser incessantemente preparada e acabada.



Figura 11 - De cima para baixo: *tariruku-itxò* e *haru*, pinturas comuns às mulheres. Fonte: Manuel Lima Filho, 2012.

Na *ritxòkò*, algumas mulheres lançam mão das pinturas corporais relacionadas com as passagens cruciais dos ciclos ou fases de vida de homens e mulheres, tão demarcados pelos Karajá, como os grafismos dedicados ao *jyrè* em fase de iniciação. Há uma combinação entre aquilo que se modela com aquilo que se pinta, ao menos nas produções de mulheres mais velhas (*ritxòkòdu*) que procuram manter o rigor no uso dos grafismos. Elas chamam de *hãwàky-riti* a pintura comum às mulheres, tal como a *tyreherêko*, cujo motivo está associado ao morcego, e *haru*, que remete a um tipo específico de inseto. Certamente o repertório de motivos gráficos que convencionalizou indicar homens e mulheres, em seus diversos momentos de vida, se estende como

também se conflui, chegando até mesmo revestir vasos, cuias e outras produções artísticas.

Apesar de haver ceramistas que se esmeram na aplicação “adequada” dos grafismos em relação aos corpos humanos e aos corpos de suas cerâmicas, outras grafitam livremente tanto peles quanto superfícies, sendo, por vezes, “denunciadas” pelas mais velhas quanto a equívocos e erros do que são ou não pinturas de homens e pinturas de mulheres. Para todas, contudo, o ato de pintar é, sem dúvida, um ato de embelezar, que tornam suas produções, parentes e afins “mais bonitos”. Isso converge em alguma medida para a ideia de transformação. Embelezar, entre os Karajá, está em sinonímia com o de construir, “tornar” e se “adequar”. Enfeita-se, pinta-se um parente (*jyrè* ou *ijadokoma* – meninos e meninas em fase de iniciação, respectivamente) para prepará-los para um novo ciclo. Constrói-se objetos e pessoas, pintando-os e adornando-os de modo que isso seja reconhecido e apreciado pelo grupo. As pinturas em situações altamente formalizadas, como no ritual *Hetohoky*, sinalizam a posição conferida a determinadas pessoas: para além do *jyrè*, o *hàri* (“pajé”), os donos da festa (isto é, os pais dos *jyrè*) também estão providos de pintura e adornos. Mas as pinturas (ao menos atualmente) não demarcam rigidamente o status de alguém, senão marcam de forma limitada algumas posições e encargos (TORAL, 1992b). A motivação da pintura, como defende Toral (*ibid.*), assenta-se sobretudo no prazer estético em moldar corpos e objetos de maneira eminentemente karajá.

O ato de pintar demanda um conhecimento mais acurado sobre a cosmologia, sobre as narrativas míticas, sobre fauna e flora local. Os nomes dos motivos gráficos bem como alguns de seus contornos estão relacionados, em sua maioria, a animais e a algumas cenas míticas. Em muitos momentos me foi referido por várias pessoas de faixas etárias diferentes o nome de algumas das pinturas. Quando voltava com *bsè* e *watxiwi* em miniaturas para casa, Marissiru, minha anfitriã, pedia para vê-las e sempre nominava os grafismos aplicados em suas superfícies. Os nomes não são inventados, já são algo dado e que eles apenas enunciam desde os tempos míticos. Conforme as reflexões de Mahuèderu, *Kaboi* (um personagem mítico que, por sua robustez, ficou entalado no buraco de saída do fundo do rio) foi um grande nominador das árvores, por exemplo. Antes disso, os animais transformados por *Kanyxiwè* já possuíam nomes a partir de suas características e que, hoje, dão nome aos muitos dos grafismos pintados pelos Karajá. Mesmo que algumas pessoas não tenham um extenso repertório de pinturas na ponta da língua ou na ponta dos dedos, alguns grafismos, bastante convencionalizados, são

sabidos, como *bênõra* (pintura associada ao peixe tucunaré), *kòkà* (pássaro), entre outros. Assim, a maioria dos grafismos recebe nomes de animais devido aos seus aspectos formais e aos traços e pigmentos que revestem o couro, a penugem, a pele de um bicho.

No jogo *reru* – uma espécie de “cama de gato”, que consiste em elaborar desenhos entrelaçando fibras de buriti nos dedos das mãos e/ou dos pés (cf. WHAN, 1998) –, a ceramista Myixá, filha de Mahuederu, me apresentou alguns motivos gráficos comumente aplicados na superfície de corpos, entre os quais os da *ritxòkò*.



Figura 12 - Myixá apresentando desenho de sapo (*krerà*). Fonte: da autora, 2018.

Vale dizer aqui também que no contexto Karajá, como qualquer outro contexto indígena, as pinturas também são baseadas por situações interétnicas, de múltiplos contatos e de transformações históricas (BELAUNDE, 2012). André Toral (1992b) comenta a semelhança no que tange a aparência das pinturas dos Karajá com as de seus vizinhos Tapirapé, com quem os Karajá mantêm até os dias de hoje uma intensa

relação²². Além dos Tapirapé, assemelham-se com as dos Kayapó-Xikrin, tidos como “inimigo tradicional” do povo Karajá. Em conversas com as ceramistas Myixá e Mahuèderu, soube do interesse delas por pinturas dos povos xinguanos quando estiveram no Museu do Índio no Rio de Janeiro. Nesse contexto, elas repararam na beleza de alguns contornos gráficos feitos por mulheres Kamayurá, e assim replicaram, cada uma a seu modo, em algumas de suas produções.

De modo geral, as mulheres têm a clara consciência dos intercâmbios, dos modismos, tendo até mesmo predileções a determinados motivos gráficos. Alguns motivos são mais populares, enquanto outros são novidades entre elas, despertando o interesse em traçá-los. A decoração da *ritxòkò* é uma das etapas mais prezadas da confecção oleira pelas ceramistas. Inúmeras vezes fui convidada por diferentes ceramistas para acompanhar esta etapa, algumas chegaram até pedir que me buscassem. Digamos que este momento é a “cereja do bolo” de toda a cadeia de produção de *ritxòkò*. Acompanha-se a concentração das mulheres combinada à destreza e ao preciosismo em traçar meticulosamente a superfície da cerâmica para, finalmente, prestigiar o “produto acabado”. Não raro, diante da *ritxòkò* pronta, me dedicaram ou me ofertaram. Nesse sentido, então, que se pode pensar que a beleza também está associada ao ato da sua produção (BARCELOS, 2008), isto é, a beleza constitui-se no nível prático, no nível da ação das ceramistas e não meramente relativa à contemplação, ao que já é “dado a ver”.

Antes de aplicá-las à cerâmica, as mulheres empenham-se na tarefa de produzir as tintas nas cores preta e vermelha, obtidas de matéria-prima vegetal. O atual preparo dessas tintas estende-se por gerações. Mas antes as mulheres de antigamente recorrem a diversas experimentações. Antigamente a cor avermelhada era derivada de uma argila apresentada por Ferreira Simões como “tabatinga” e “subure” por Fénelon Costa (LIMA FILHO *et. al.*, 2011). Atualmente, para chegar à tonalidade avermelhada, as mulheres utilizam a semente de *wòrànyĩ* (urucum), que oferece a cor desejada de duas formas: a primeira consiste em amassar as sementes de urucum até tornar-se uma pasta líquida e homogênea, que os Karajá chamam de *wònàryĩra*; e a segunda, é o resultado do

²² Os Tapiré tiveram relações estreitas (não raramente hostis) com os Karajá e os Javaé desde muito tempo. O etnólogo alemão Fritz Krause (1940-1944), no início do século XX, já constatava as trocas de objeto materiais entre esses grupos. Eduardo R. Ribeiro se debruçou, mais recentemente, sobre o contato entre os Tapirapé e Karajá, que, segundo ele, há também empréstimos linguísticos.

fervimento da semente para ser misturada fria ao óleo de babaçu ou de tucum (*tari*²³). Os *tari* realçam a coloração, além de cumprir a função de “envernizar”, garantindo maior durabilidade para a tinta. A touceira de urucum é nativa da região do cerrado e é facilmente encontrada nas trilhas da aldeia bem como no pátio de algumas casas.

Quanto à tinta preta, a árvore que dá seu substrato é chamada pelos Karajá de *ixaruriny*, uma árvore arbustiva comum na aldeia e cujos galhos verdes são retirados pelas ceramistas e desfiados à mão ou por facas, estiletes, materiais afiados em geral. A casca dos galhos é misturada com água e só depois acrescenta-se à fuligem preta retirada do fundo de panelas ou bacias de alumínio queimadas, o que garante, por fim, a tonalidade preta. A *ixaruriny* atua como um fixador da fuligem na superfície da cerâmica, agradando as ceramistas por seu resultado e que já lançaram mão de outros insumos vegetais, mas sem êxito, como o jenipapo. A coloração preta do sumo de jenipapo (*bàdyna*), utilizado exclusivamente na pintura dos corpos *inỹ*, não correspondeu às expectativas das ceramistas quanto à fixação da tinta na cerâmica, fazendo com que, por gerações, outras formas de alcançar esse tingimento fossem testadas e avaliadas. Então, a *ixaruriny* passou a ser requisitada pelas artesãs e artesãos Karajá e assim revestindo superfícies tanto de cerâmica como de madeira, como é no caso dos bonecos de madeira (*kawa-kawa*) e do *korixỹ* (banco ritual).

²³ *Tari* é a forma pela qual os Karajá chamam os diversos tipos de óleo vegetal. Comumente, as mulheres preferem utilizar o *tari* extraído do côco de tucum (*hèry*), que garante não só a hidratação da pele, mas serve também como um repelente a insetos, como a muriçoca (nome científico: *culicidae*), e que também ajuda na cicatrização de feridas. O óleo de babaçu, também *tari*, é mais aplicado nos cabelos depois de serem lavados, hidratando-o.



Figura 13 - Mahuèderu e sua filha Myixá confeccionando a coloração preta com a casca da *ixaruriny*. Fonte: da autora, 2018.

Depois das tintas prontas é o momento de aplicá-las na cerâmica. Esse trabalho, como já dito, requer muita atenção das ceramistas para que não haja erros, borrões, entre outras falhas. Comumente, a cor preta é usada na elaboração dos motivos gráficos e a cor vermelha para ilustrar detalhes como os adornos *dexi* e *dekobutè*, além de contornar alguns traços gráficos de cor preta²⁴. A aplicação das pigmentações é feita com haste de buriti e também com uma espécie de pincel elaborado pelas próprias ceramistas que incrementam a ponta da haste com tufo de algodão. Nas peças de maior tamanho as ceramistas geralmente usam os dedos para tingir os cabelos da *ritxòkò* ou, quando se trata de um *tehokua*, *jyrè*, cujas superfícies são preenchidas totalmente nas cores vermelha e preta, respectivamente.

²⁴ No *irodusymo*, “bichinhos”, também feito em cerâmica, a aplicação da tintura se restringe muitas vezes à cor preta. Essas peças passam pelo mesmo processo produtivo que as *ritxòkò* descrito aqui.



Figura 14 - Mahuèderu grafitando sua produção. Fonte: da autora, 2018.



Figura 15 - Hatamaru e suas *ritxòkò*. Fonte: da autora, 2018.

As ceramistas confabulam sobre quem poderia ter sido a primeira a misturar o barro com *adenà* – cinza da árvore cega-machado (*mawsidè*) –, ou quem passou a pintar as bonecas com *isaruriny*. As ceramistas atuais remontam a *expertise* de suas mães, avós e tias para seguir com a produção oleira. E diante do uso exitoso desses insumos naturais no ofício oleiro, todas as mulheres que se propõem a modelar *ritxòkò* lançam mão dessas matérias-primas até hoje. Isso se estende também às representações da cerâmica, como as cenas, os personagens míticos, enfim, elementos técnico-formais de suas produções, havendo entre as ceramistas especialidades sobre o que se modela, assentadas em inspirações, predileções e domínios, como se verá na seção seguinte.

Até aqui, procurei descrever a cadeia de produção da *ritxòkò* em seus aspectos formais, estilísticos, o fluxo das técnicas de confecção, das matéria-prima e, sobretudo, das relações que dão corpo à *ritxòkò* Karajá. As análises formais e técnicas que envolvem a feitura desta cerâmica foi a maneira pela qual a maioria dos estudos destinados à *ritxòkò* a descreveu (SIMÕES, 1991; CASTRO FARIA, 1979; FÉNELON COSTA, 1978; CHIARA, 1979; CAMPOS, 2007) e podem ser entendidos aqui enquanto “estudos clássicos” de cultura material, que ativeram-se mais ao objeto *per se*, isto é, mais aos itens e traços culturais do que às relações em torno dele.

Neste capítulo, pudemos perceber como estilo *wijina bdè ritxòkò* não se sustenta numa situação de perda ou declínio de sua originalidade como poderia supor frente o contato crescente com os não-indígenas (FÉNELON COSTA, *op. cit.*), ao contrário, as ceramistas indicam um avivamento e um aperfeiçoamento no sentido de que há uma maior complexidade de formas e uma multiplicidade de enredos desencadeadas pela excelência técnica e pela capacidade criativa das *ritxòkòdu*. Assim, a *ritxòkò* passou a carregar elementos cada vez mais realísticos da “pessoa Iny”, dando forma também aos seres sobrenaturais que habitam os diferentes planos cosmológicos, personagens do repertório mito-histórico karajá, cenas cotidianas e rituais – repertórios estes que as ceramistas têm privilegiado em seus trabalhos.

Vale dizer, no entanto, que é quase impossível não curvar-se para a manufatura da *ritxòkò*, visto que as ceramistas se interessam e se empenham em alojar os forâneos sobre suas esteiras e mostrar-lhes seu trabalho do começo ao fim. Mas são nesses momentos também que fala-se da vida na aldeia e suas mudanças, da família, de tantos casos e das tantas histórias que essas mulheres têm para contar. Estender a esteira é reunir gente e dispor ali não só suas produções como também suas trajetórias, interesses, aspirações e um modo de viver e entender o mundo que é, em tudo, muito especial. E

isso foi percorrido por mim graças à parceria que Dibexia e eu estabelecemos no meu processo de pesquisa, pois a sua presença na esteira junto a mim e às ceramistas (de sua família e outras) propiciou, em certa medida, esses diálogos, que também são de interesse ao seu estudo monográfico no âmbito da Licenciatura Intercultural da UFG.

iii. NA TRILHA DAS *RITXÒKÒDU*: SOCIALIDADE E ESPECIALIDADE

“A construção da pessoa do artista é tão específica quanto a própria estética que o produz”.

*Els Lagrou
A fluidez da forma*

A *ritxòkò* karajá se apresenta como um *locus* privilegiado para se perceber dinâmicas na produção e reprodução social *in*ỹ. Articulam-se em torno dela enunciados e práticas específicas; formas determinadas de produção e de transmissão, envolvendo uma miríade de contextos, trajetórias, experiências, saberes, palavras, histórias. É nesse sentido, pois, que a *ritxòkò* é indissociável das vidas das pessoas que a manipulam. Segundo Caiuby Novaes (2016: 21):

(...) não é apenas focando os objetos que se pode compreender o que eles significam para as pessoas que os criam; é olhando para a rede de ações significativas nas quais os objetos são concebidos [e inseridos] que se pode entender a experiência diária das pessoas. Os objetos são as manifestações visíveis de uma estrutura muito mais ampla e complexa que se manifesta de modos transformativos em diferentes povos ameríndios.

Este capítulo consiste em percorrer aspectos da socialidade entre as mulheres ceramistas. À medida que estas mulheres abriram suas casas, apresentavam-me suas produções, mostravam-me os processos de feitura da cerâmica, elas refletiam sobre pessoas e eventos, sobre família, sobre projetos, sobre questões que se desdobravam dos enredos modelados, delineando, assim, seus anseios de vida. Podemos mesmo dizer que a *ritxòkò* baseia-se numa “estética específica do viver” (LAGROU & VAN VELTHEM, 2016: 136), pois ela conecta-se à trajetória de suas produtoras, à história dos Karajá, aos conhecimentos transmitidos entre gerações, às suas aspirações no passado e no presente.

Se no capítulo anterior vimos que o saber fazer associado à *ritxòkò* depende de conhecimentos múltiplos, quais sejam, do ambiente em que vivem, das matérias-primas empregadas (vegetais, minerais), do lugar onde podem ser encontradas e a forma de processá-las, etc., veremos aqui que as ceramistas também esmeram-se na tarefa de conferir identidade individual às suas produções. Assim, ao mesmo tempo em que as ceramistas compartilham, por assim dizer, “de um mesmo modelo de experiência coletiva”

(LAGROU & VAN VELTHEM, 2018: 142), que exige princípios criativos e produtivos e refletem sobre a visão e o sentido do grupo (idem), elas demarcam diferenciações entre si no que se refere a alguns traços formais, predileções de temas e enredos a serem modelados.

“Especialidade” é o termo descritivo que lanço mão e pelo qual nos ajuda a reter o fato de que as ceramistas possuem preferências temáticas e estilos que as diferenciam, assim demonstro alguns casos em que isso fica mais evidente em Santa Isabel do Morro. Ater-se às individualidades e especialidades do trabalho dessas mulheres permite tocarmos em alguns temas: sobre parentesco, sobre mitos, sobre a memória de um tempo pretérito em que os Karajá faziam uso de determinadas marcas, praticavam determinadas atividades, sobre contextos rituais. O que as ceramistas registram em suas produções têm a ver com um jeito ou uma forma propriamente Karajá de ser e estar no mundo, pautados sobretudo no “tempo antigo” ou no “pessoal de antigamente” (*hykyna mahãdu*). Para isso, fazer *ritxòkò* requer conhecimentos de outros domínios da vida social, das “regras da cultura”, que, em alguma medida, contribuem para o reconhecimento das *ritxòkòdu* dentro e fora da aldeia.

Discutiremos aqui também os diferentes estatutos conferidos às ceramistas – enquanto “históricas”, “mestras” e “aprendizes” –, bem como a forma em que a transmissão do conhecimento oleiro está (e muito já foi) intimamente associado à família, às parentes consanguíneas e afins. As mulheres transformam *súu* em beleza, em boneca, articulando técnica e criatividade, tal qual transformam-se em *ritxòkòdu*. Tudo isso é um processo gradativo, cumulativo para assumir novas formas, novos espaços, valendo-se de velhos conhecimentos para a adaptar-se a novas realidades.

iii.i Coletivização do saber e criatividade individual: uma questão de ética/estética

No dia a dia da aldeia, um olhar menos atento não repararia na dinâmica das produções artísticas que os Karajá investem horas, dias e reservam igualmente espaço a elas. Esses espaços são muitas vezes no interior de suas casas e nos pátios entre elas, embaixo de árvores, entre arbustos, onde não raramente encontra-se um forno mais ou menos improvisado, um banco de madeira ou um assento qualquer, bacias, ferramentas e alguns fragmentos de peças descartadas. E percorrer e adentrar esses espaços é deparar-se, por vezes, com algumas (poucas) pessoas aglomeradas em volta da artesã

ou do artesanato – e no caso etnográfico aqui, das ceramistas. O *ixĩ*, âmbito doméstico dos Karajá, é o lugar onde o trabalho com o barro se inicia, assim como outras atividades produtivas. Nas minhas andanças e visitas pela aldeia fui interpelada algumas vezes por pessoas que me questionavam se tal ceramista estava “fazendo boneca”. Isso não denota, todavia, que a atividade seja sigilosa senão apenas discreta. As mulheres necessitam, até onde vi, de concentração e de um espaço propício para a secagem, queima e armazenamento das peças, que esteja fora da visão de crianças, protegida das intempéries do tempo, do alcance de animais domésticos e de cavalos e vacas que pastoreiam à noite pela aldeia, pois colocam em risco a integridade de suas produções.

Normalmente, as ceramistas estão sozinhas quando dão início ao preparo do barro ou à modelação da *ritxòkò*. Claro que por estarem no pátio de suas casas, crianças e adultos ali transitam e interagem. Quando estendem a esteira e dispõem as ferramentas necessárias para a confecção, volta e meia crianças sentam-se também, ora observando, ora entretidas com algum aparato lúdico, incluindo *hykyna ritxòkò* destinadas a elas ou bolotas de barro cru. Quando eu chegava na casa de alguma ceramista e me sentava junto a elas em suas esteiras, era comum crianças me acompanharem e demandarem nossa atenção. Por vezes, faziam o mesmo gesto que eu: observavam suas avós e tias, quietas, atentas; mexiam na bacia ou *weriri* (cesto) em que as ceramistas depositam suas *ritxòkò*. Presenciei algumas repreensões por parte das ceramistas às suas netas e sobrinhas quando estas pegavam alguma peça, sobretudo as que tinham sido encomendadas. Diziam-me, em seguida, que elas já tinham suas bonecas, chegando a mostrar o *weriri* das crianças. Outras, ao fazerem *ritxòkò* destinadas à venda, faziam também pequenas *hykyna ritxòkò* para dar-lhes às crianças.

Diariamente há um trânsito de mulheres artesãs que saem de Hãwaló rumo à São Félix, onde ficam o dia inteiro no calçadão na beira do rio para venderem suas peças. Ali, elas ficam reunidas e sentadas no chão ou em bancos embaixo das árvores à espera de algum comprador. Nesse período, dão os últimos retoques em alguns objetos, mas, no geral, estes estão prontos, devidamente acabados, principalmente as *ritxòkò*. Estas mulheres pegam carona com seus genros, sobrinhos, filhos ou algum conhecido para fazerem o traslado e lotam a voadeira de sacolas, caixas e balaies com suas produções. E fazem tudo juntas: desde o traslado, venda na orla da cidade até a partilha de

alimentos²⁵. Eventualmente, pude acompanhar as ceramistas Diraci e Hatamaru nesses trechos. Ao menos duas vezes na semana elas pegavam caronas juntas e assim ficavam o dia todo, conversando e acompanhando o movimento da cidade.

As ceramistas se conhecem e acompanham o trabalho uma da outra. Foi recorrente encontrar algumas delas juntas em suas casas diante da produção da anfitriã. No entanto, fazem isso com aquelas que desfrutam de maior afinidade e intimidade, com algum vínculo parental ou não. Regularmente Mahuederu recebia visitas de Dorewaru, sua sobrinha, também ceramista, e foi em decorrência desses encontros que pude conhecer esta última. Notei também que Koaxiru recebia Dimaré com frequência. Hatamaru e Diraci demonstravam ter uma grande parceria. E igualmente Lawaridéru, Mahiru e Kohiéru. Enfim, indubitavelmente, há uma rede relacional entre essas mulheres, pautadas, entre tantas outras coisas, pela *ritxòkò* e tudo que ela envolve. Os detalhes dos traços morfológicos e pictóricos, suas aspirações para com suas produções são tema das conversas estabelecidas entre elas. Ao me postar diante delas para alguma conversa informal ou para entrevistá-las, obtive explicações sobre alguns temas de todas que estavam ali juntas, que versavam sobre a idade e com quem aprenderam a fazer cerâmica, quem eram as mulheres de antigamente mais reconhecidas no ramo, sobre os *tori* que alojavam-se na aldeia e compravam-lhes algumas peças, sobre as mudanças da aldeia e da vida daqueles que nela moram e que interferiram no modo de confecção da *ritxòkò*, sobre os projetos recentes oportunizados por museus, ONGs e governos, etc.

Como já aludido, durante minha estadia as ceramistas recorreram umas às outras a fim de reportarem informações, esclarecerem dúvidas e sugestões pertinentes às questões que se abriam durante nossas conversas. Procurava-se, por exemplo, ouvir alguns detalhes que lhes escaparam das histórias (*lahi ijaky*) vinculadas às *ritxòkò*. Buscava-se também informações relativas aos nomes e parentelas de ceramistas de antigamente, que, no momento de nossas interlocuções, fugiam de suas lembranças pessoais. Entretanto, essa circulação de informações e a construção desses diálogos não implica que haja um consenso entre essas mulheres sobre alguns assuntos ou que lidem entre si de forma mais ou menos apaziguadora. Mal-entendidos, discordâncias e inibições também permeiam essa rede relacional e apesar das perspectivas dissonantes essas

²⁵ As mulheres artesãs recorrentemente se reúnem no calçadão à beira do rio, em frente a uma pousada específica. A proprietária desta pousada fornece às mulheres Karajá água, banheiro e outros tipos de apoio para que elas consigam realizar suas vendas na cidade durante todo o dia. Os Karajá dispõem de uma “Casa de Cultura Karajá” na cidade, também no calçadão, onde os moradores da aldeia podem deixar suas produções artísticas à venda por consignação. Mas, durante toda minha estadia em campo, esta casa se encontrou fechada.

mulheres são capazes de reconhecer e legitimar o trabalho uma da outra. À vista disso, pautam as diferenças entre suas produções, a diversidade de estilos e as predileções temáticas que cada uma desenvolve em seus trabalhos. E assim ficava cada vez mais claro para mim que havia, sim, uma diversidade interna em relação ao que as ceramistas procuram exprimir e consagrar na cerâmica.

Certa vez, Mahuederu e sua filha Myixá mostraram-me o catálogo que o Iphan produziu após o registro da *ritxòkò* Karajá como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. No catálogo constam imagens de parte do processo de feitura da cerâmica e retratos de algumas ceramistas conjugadas a textos explicativos acerca do povo Inỹ e do ofício oleiro na língua vernacular e em português. O catálogo quando desdobrado torna-se um “pôster” cuja imagem é uma fotografia do conjunto de produções de algumas ceramistas de Santa Isabel do Morro, delas e de Lawaridèru, Koaxiru, Wrearu, Komytira, entre outras. Diante do pôster Mahuederu e Myixá iam me sinalizando quais *ritxòkò* eram de quem, os seus respectivos traços e os nomes dos personagens míticos e de *anoni* representados. “Quem faz esse tipo de perna é Koaxiru”, “Wrearu gosta de fazer assim”, “Esse é Kubelè e aquele é Najoromani e Bènora, fui eu quem fiz”, dizia Mahuederu.



Figura 16 - Mahuederu grafitando Wati e Kubelè. Fonte: da autora, 2018.



Figura 17 - Catálogo do Iphan intitulado "Arte do povo Karajá - patrimônio cultural do Brasil". Fonte: da autora, 2018.

No rol de ceramistas há aquelas que possuem “especialidade” em relação àquilo que modelam e traçam. “Especialidade” aqui pode ser compreendida como a habilidade de manusear enredos específicos e a predileção em refletir sobre determinadas temáticas ou ainda a capacidade de engendrar um estilo ou uma marca própria sobre aquilo que se quer registrar na *ritxòkò*. As mulheres visam registrar cenas cotidianas e cerimoniais, repertórios mito-históricos, conjunto de famílias baseado nas fases de vida e assim por diante. Tudo isso transmite, por assim dizer, “preocupações eminentemente comunitárias e identitárias (...)” (VAN VELTHEM, 2003: 44) e fazem isso de maneira a referendar as diferentes possibilidades de veicular a imagem que têm de si e de seu universo (id.). Através, então, da incorporação de características formais e estilísticas de sua filiação cultural, as ceramistas Karajá podem criar detalhes, cada uma a sua maneira, sobre suas produções que conferem riqueza de expressão aos seus trabalhos. É um cromatismo que

encadeia o estilo “propriamente Karajá” de se fazer cerâmica e o estilo particular de cada ceramista²⁶.

Nesse sentido, mulheres no geral, com frequência, sugeriam eu conhecer o trabalho de certas ceramistas, dizendo-me, “Komytira faz bastante conjunto de família”, “as bonecas da Mahiru são enormes, já viu?”, “além da Mahuederu, a Xiromaru também faz ‘com histórias’”. E assim, a partir das recomendações e através do que fui observando na convivência com as ceramistas, constatei que, de fato, essas mulheres dedicam boa parte de suas produções a dados temas, demarcando características formais bastante peculiares que atribuem identidade às suas obras. O vocábulo *wàkeryna*, que pode ser traduzido como “meu conhecimento”, mas que ordinariamente significa “o modo que sei fazer” (NUNES, 2016), abrange a totalidade das produções individuais, da maestria de qualquer artista ou “conhecedor”, “especialista” karajá, homem ou mulher. Difere, portanto, do termo *inỹ bděỹnana*, entendido enquanto “nossa cultura” ou “nosso conhecimento”, um marcador central de identificação²⁷ coletiva sobre o que é ser e viver como um “Karajá”.

Resta assim descrever a especialidade de algumas ceramistas de Santa Isabel do Morro, atentando para suas motivações, interesses e em alguma medida exegeses de elementos incutidos nas produções de algumas mulheres. Parte delas vêm promovendo seus trabalhos dentro e fora da aldeia justamente por essa “especialidade”, e que também sugere o domínio, no sentido de uma reflexão aguçada, de determinados assuntos da vida Inỹ. Há uma implicação mútua entre a especialidade de traçar na cerâmica alguns repertórios com o se forjar conhecedora de certos conteúdos da “cultura”. Por outro lado, à medida que dados repertórios tornam-se exitosos comercialmente eles passam a ser preferencialmente modelados por outras ceramistas.

iii.i.i Komytira e o conjunto de família

Komytira é uma das ceramistas que se destaca com a produção focada no “conjunto de família”. Ela se empenha para retratar os indivíduos de uma família extensa

²⁶ Sobre estilos individuais na produção artística indígena, Oliveira (2015) também notou no contexto do trabalho oleiro das mulheres baniwa, que identificam os traços uma da outra.

²⁷ Esquivo-me do conceito de “identidade” para lançar mão do conceito de “identificação”, já que identidade sugere algo estático em detrimento de mudanças, nuances e transformações. A ideia de “identificação” parece mais relacional e insuspeito de taxações (DINIZ, Débora, 2019, comunicação oral).

genérica assim como de uma família próxima a ela – sobretudo família de crianças que ela almeja presentear com as *ritxòkò*. Os conjuntos de família chegam a somar algo em torno de sete a nove peças, a depender da quantidade de fases de vida que ela pretende reproduzir ou da quantidade de pessoas que compõem uma família extensa específica. Assim sendo, as peças-chaves de um conjunto de família geralmente são o *tehokuã* (“recém-nascido”), *hirari* (menina de quatro a seis ou sete anos de idade), *wèryry* (menino de um ano até seis anos de idade), *ijadòkòma* (moça iniciada, de doze a quinze anos de idade), *jyrè* (menino iniciado, de dez a doze anos de idade) ou *bòdu* (meninos de treze a quinze anos de idade), *nadi kuladusè* (mulher casada com filhos – mãe), *ijoityhy* (homem casado com filhos – pai), *lahi* (avó) e *labikè* (avô).

As produções de Komytira são modeladas com base nos dois “estilos” convencionalizados entre os Karajá: *hykyna ritxòkò*, “*ritxòkò* dos tempos antigos” e *wijina bdè ritxòkò*, “*ritxòkò* dos tempos atuais”. Em ambos os estilos, a ceramista se atenta para a pintura adequada dos grafismos entre os sexos e lança mão de detalhes da fisionomia que designarão algumas fases de vida. As crianças possuem um formato consideravelmente menor que seus pais e avós. E a estes últimos, procura-se empregar uma curva levemente acentuada no dorso da cerâmica, a fim de remeter o estado físico lânguido, característico da idade avançada.

Segundo ela, a maioria de suas produções são *hykyna ritxòkò* devido ao interesse dos compradores e também pela facilidade de escoamento para cidades, já que por seu caráter de miniatura a *ritxòkò* corre menos risco de se fragmentar. A “família de *ritxòkò*” passou também a ser bastante requisitada por compradores nos últimos anos. Se ativermos às coleções acervadas em museus etnográficos brasileiros, ao menos até meados de 2000, é flagrante a inexistência do “conjunto de família”. Até essa data, as *ritxòkò* eram vendidas separadamente, não integravam um “conjunto de família”. Entre os Karajá, esse conjunto era apenas destinado às crianças, como sugere Sandra Lacerda Campos (2007). Mais recentemente, as ceramistas passaram a comercializar o “conjunto de família”. Sandra Lacerda, que esteve junto dos Karajá nos anos de 2005 e 2006 para desenvolver sua pesquisa de doutoramento sobre a *ritxòkò*, aposta que a doação de sua coleção particular de conjuntos de família inaugurou as coleções museais sobre esta temática. Campos destinou seis conjuntos de família, cujas peças foram adquiridas de

seis diferentes ceramistas de Santa Isabel do Morro, para o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP)²⁸.



Figura 18 - Conjunto de família feito por Komytira. Acervo pessoal da autora. Foto: Daniella Schuarts, 2019.

²⁸ A coleção de Campos conta ainda como vinte peças “modernas” (sic.) e 15 bichinhos, também conhecidos como *iròdusymo*. Em seus termos, “essa coleção possibilitou comparar as coleções do MAE e acompanhar o movimento dinâmico de mudanças e permanências na arte de confecção da cerâmica figurativa Karajá, bem como compreender a forma de organização das famílias de bonecas, desconhecidas até então” (*id.*, *ibid.*: 142).



Figura 19 - As *hykyna ritxòkò* de Komytira como conjunto de família. Fonte: da autora, 2018.

O conjunto de família na perspectiva de Komytira desvela a complexidade das relações de família dos Karajá, que demarcam rigidamente as “fases de vida” através de seus nomes, pinturas corporais e atribuições respectivas. Ela e sua filha Narubia, tal qual boa parte de sua família, possuem um conhecimento alargado acerca das fases de vida e julgam que algumas destas fases já foram preteridas por outras famílias Iny. No seu núcleo familiar, contudo, mantiveram-se fiéis aos tratamentos relativos a essas fases, seus nomes e boa parte do que isso envolve. Esquematizo a ênfase das fases de vida Karajá a partir de suas explicações:

Tabela 1 - Termos das fases de vida na língua karajá.

MULHERES, <i>HĀWĀKY</i>	HOMENS, <i>HĀBU</i>
<i>tehokuā</i> (recém-nascido)	<i>tehokuā</i> (recém-nascido)
<i>hirari wexky</i> (1 a 3 anos de idade)	<i>weryry</i> (1 ano a 6 anos de idade)
<i>hirari</i> (4 a 7 anos de idade)	<i>weryryhaky</i> (6 anos a 10 anos de idade)
<i>hirarihiky</i> (8 a 11 anos de idade)	<i>jyrè</i> (10 anos a 12 anos de idade)
<i>ijadòkòma</i> (12 a 15 anos de idade)	<i>bòdu</i> (13 a 15 anos de idade)
<i>ijadòkòma raruna</i> (sem casar ou até casar)	<i>wekiribò</i> (15 até 18 anos de idade)
<i>rararunanyra</i> (madura, amadurecendo)	<i>raheodu</i> (sem casar ou até casar)

MULHERES, <i>HĀWÀKY</i>	HOMENS, <i>HĀBU</i>
<i>habu biraludu</i> (recentemente casada)	<i>tymará</i> (recentemente casado)
<i>habu tymara</i> (primeiro filho)	<i>ijoityby</i> (primeiro filho)
<i>kuladusè</i> (quando tem filhos, no plural)	<i>ijoityhy</i> (quando tem filhos, no plural)
<i>kuladusè raruna</i> (filhos há bastante tempo)	<i>labikè</i> (avô)
<i>lahi</i> (avó)	<i>labié iraruna</i> (bisavô)
<i>lahi tymará</i> (primeiro neto)	-
<i>lahi raruna</i> (bisavó)	-

Algumas pinturas usadas (*rikuhè*) por mulher (*hāwàky*) são *haru*, *koè-koè*, *kana*, *kwakyni myrahà*²⁹, entre outras. Ao passo que os homens (*hābu*) são grafitados com *txakani kabira*, *kabira*, *anoti*³⁰. Tanto *hāwàky-ryti* quanto *hābu-ryti* (“pintura de mulher” e “pintura de homem”, respectivamente), são quase que exclusivamente empregadas para a vida cerimonial. Na figura 20, constam dois *jyrè* pintados totalmente de pretos (a base de jenipapo), de forma análoga à ocasião do ritual *Hetohoky*. Komytira comenta a importância de usar devidamente as pinturas nos corpos Iny pois são cruciais para a transformação, para o “tornar a ser” de uma pessoa iniciada e assim esta passa a ser reconhecida pelo grupo, pela família. Não me parece que os Karajá enfatizam a condição humana através da pintura de desenhos gráficos no corpo, tal como os Asurini fazem (MULLER, 2013). O que fica evidente é o incessante preparo para uma nova fase, para um novo ciclo, para novas atribuições, responsabilidades, novos espaços e, com isso, acessar outras relações (humanas e não humanas).

²⁹ Não possuo informações relativas aos motivos de todos esses grafismos citados. Sei, contudo, que o *haru* é associado ao peixe pacu; *koè-koè*, a um pássaro específico da região.

³⁰ Sem informações sobre os motivos.



Figura 20 - Komytira com apostila feita por pesquisadores Karajá. Fonte: da autora, 2018.

Suas considerações se estendem sobre pintar devidamente a *ritxòkò* nos parâmetros “da cultura”, dizia ela, pois isso ajuda os Inỹ a não “perderem” esse costume. Muitos se esquecem de como era feito no tempo de *hykyna mahadu* e passam a fazer errado (*ehadu*) ou simplesmente deixam de fazer. Dessa forma, a *ritxòkò*, na sua acepção, mostra para as pessoas “como *hykyna mahadu* fazia, como era antes, a sua história”. Se antigamente uma pele ou a superfície da cerâmica eram pintados com a finalidade de indicar uma pessoa, no sentido de que a pintura marcava um certo estado de devir social do qual ninguém podia ser desassociado, atualmente a pintura sobre o barro também se ajusta na intenção de “guardar” ou “reter” a “tradição”. Em outras palavras, a *ritxòkò* pode servir para assegurar ou conservar o conhecimento sobre os grafismos corporais.

Outra questão que se abriu diante do conjunto de família de *ritxòkò* refere-se às terminologias de parentesco e às mudanças no tratamento dado à família. Komytira e sua filha Narubia expuseram-me alguns termos vocativos do arsenal de categoria de parentesco karajá. O tio paterno mais velho é chamado de *wahaura*, enquanto o tio parterno mais novo, *wylabri*. A irmã do pai, por sua vez, independente se mais velha ou mais nova, é chamada de *wylabdèry*. Já a tia materna mais velha é denominada de

najikurá, a tia materna mais nova, *welajiry* e, por fim, o tio materno (mais novo ou mais velho), é *walaná*. As terminologias karajá de parentesco desdobram-se, ademais, nas relações entre irmãos e irmãs: a irmã mais velha da mulher é chamada de *wanymy*, a próxima, *wakumadelá* e a mais nova, *wasoru*. No que se refere aos irmãos do homem, o mais velho é considerado *wahé*, o próximo, *wakumadelá* (de forma igual ao termo cunhado para designar “a próxima” irmã da mulher), e o mais novo, *waixi*. No entanto, esses termos foram caindo em desuso por várias famílias karajá, conforme me disse Komytira e sua filha Narubia. Essas designações conferiam respeito entre os familiares, além de reconhecimento entre os parentes, afirmando seus laços. Um tio paterno sabia que ele era querido e respeitado quando era chamado pela família de seu irmão de *wahaurá*, por exemplo.

Nota-se a predominância do prefixo *wa-* nesses termos de parentesco apresentados por Komytira. Tal prefixo é um pronome possessivo em primeira pessoa do singular, designando assim os parentes de quem fala. E como demonstram Donahue (1982) e Schiel (2014), os termos de parentesco karajá podem variar consideravelmente. “Um exemplo é o termo para “pai”, que tem três distintas raízes se o possessivo for em primeira, segunda ou terceira pessoa. O termo para meu pai é *waha*, para teu pai é *boó* e pai dele é *taby*” (*id.*, *ibid.*: 74). A autora também argumenta que os termos alteram se o ego for masculino ou feminino, sobretudo para designar parentes afins, conforme exposto mais adiante.

Rotineiramente, para referir-se a uma família nuclear ou extensa os Karajá glosam o primeiro nome do homem ou da mulher que encabeça a família, acrescido do sufixo pluralizador *-boho*. Chama-se *Komytiraboho* ou *Tuiláboho* a família extensa de Komytira, composta por seu marido Tuilá, suas filhas e genros, netos e bisnetos. E um dos aspectos da terminologia de parentesco karajá é a tecnonímia (SCHIEL, 2014; NUNES, 2012, 2016). Os pais de uma criança são comumente chamados pelo nome desta: “pai” ou “mãe” seguido do nome do filho ou da filha. No caso de Komytira, ela é conhecida como *Hatawaki sè*, “mãe de Hatawaki”, levando o nome de sua primogênita, irmã de Narubia, de forma a não alterar com o nascimento de outros filhos. O mesmo vale para os homens: Tuilá pode ser chamado de *Hatawaki táby*, “pai de Hatawaki”. Com o nascimento do primeiro neto ou neta, o nome do primogênito é substituído, “avó” ou “avô” e o nome da criança. Como exemplo novamente, Komytira é *Kutaria lahi* e Tuilá, *Kutaria labikè*, em referência ao primeiro neto, filho de Hatawaki.

Schiel comenta que o uso de tecnônimos serve para designar parentes consanguíneos tanto quanto afins. No primeiro caso, ela cita o exemplo do termo para (e)MBS a partir do ego feminino, “que pode ser chamado tanto pelo termo classificatório simples *hè* como também pelo tecnônimo descritivo *Lana riore*, filho de Lana, filho do irmão da mãe” (*id.*, *ibid.*: 77). No caso dos afins, com exceção do termo DH, “marido da filha”, todos os termos são tecnônimos. Para ela, o amplo uso dos tecnônimos entre os Karajá “parece denotar uma tentativa terminológica de “camuflar” a afinidade, assimilando afins a consanguíneos, com a fórmula *afim* = consanguíneo de consanguíneo” (*ibid.*).

Tais explicações se deram sobretudo durante as visitas à Komytira e sua família, que, aqui, aparecem cotejadas à bibliografia sobre o parentesco karajá. Também há uma eminente preocupação de Komytira sobre a continuidade desses tratamentos que caracterizam o parentesco de seu povo. As terminologias já não parecem ser tão rígidas como outrora. Além do desinteresse, Komytira argumenta a transformação pelas quais a língua karajá vem passando³¹. Com efeito, não só os jovens, mas uma gama de pessoas de diferentes gerações optou por referir-se às pessoas com seus nomes próprios. Entre as suas aspirações enquanto ceramista, destacam-se projetos em formas de “oficinas” como um meio de ensinar crianças e jovens da aldeia sobre “as coisas de *hykyna mahadu*” e ao que parece o conjunto de família de *ritxòkò* mostra-se a tônica desse empreendimento.

iii.i.ii Mahuederu e as *lahi ijaky*

Mahuederu também compõe o quadro de ceramistas que desfrutam daquilo que estou chamando de “especialidade” na produção de *ritxòkò*. O repertório plástico de Mahuederu se mostra bastante extenso mas, conforme expresso em suas palavras e na sua própria reputação dentro e fora da aldeia, há uma preferência por figuras que estejam associadas às *lahi ijaky*, “histórias das vovós”, maneira pela qual os Karajá denominam os mitos. Ao dirigir meu olhar absorto para suas produções, instigada em saber o que estaria ali diante de mim, Mahuederu logo respondia “tem história!”. Ela retrata personagens míticos e cenas do tempo primordial e, por vezes, uma só peça chega a acolher duas ou mais histórias através das formas expressivas modeladas na cerâmica, isto é, de formas que se revelam como índices visuais de seres antropomorfos. Ao passo que outras peças

³¹ Cf. LAWARINAWA KARAJÁ (2016) sobre empréstimos linguísticos em Fontoura e Santa Isabel.

em conjunto conformam elementos cenográficos e episódicos de uma só história. Mas antes de operar pela indexação iconográfica de seres, o que parece estar em jogo também é a expressão de relações possíveis ou pensadas entre os seres, de maneira similar ao que Severi (2013) debate ao explicar a noção de “representação quimérica”, aspecto esse a ser discutido no terceiro capítulo.

Um ponto a ser ressaltado é que Mahuederu é reconhecida como uma importante narradora de Santa Isabel do Morro. Ela é conhecedora das histórias dos Inỹ, histórias essas que ela aprendeu desde jovem ouvindo sua mãe e seus avós contarem e que assim abarcam tanto as “histórias dos antigos” como também narrativas *sobre* os antigos, do tempo de *hykyna mahadu*, pelo seu tempo vivido e pelo que lhe foi narrado. Esse assunto será melhor retomado no terceiro capítulo, visto que grande parte das narrativas míticas que pude conhecer foram enunciadas por Mahuederu. Além disso, as *lahi ijaky* v(e)inculadas nas *ritxòkò* foram, em sua maioria, expostas por ela, que se dispôs dias a fio a me contar.

Segundo ela, sua mãe lhe contava muitas histórias, algumas delas traçadas na *ritxòkò*, como a de Kaboi (ser mítico robusto e opulento que durante a passagem dos Inỹ do fundo do rio para a superfície terrestre entalou no buraco de saída). No entanto, no trabalho oleiro de sua mãe não havia uma diversidade de formas. A maioria dos repertórios modelados na cerâmica estavam limitados no estilo *hykyna ritxòkò*. Foi então com a emergência do estilo *wijina bdè ritxòkò* que as *lahi ijaky* puderam ser melhor expressas na cerâmica. As peças multicéfalas têm a ver com a história de *kotuni wurerea* (“tartaruga monstruosa”), outras com bastante seios (*txutxu*) remetem à história da lagarta. Mahuederu confecciona o ancestral mítico Kaboi, seres sobrenaturais como Benorà (peixe tucunaré), Wajoromani (disciplinador de crianças), entre tantos outros.

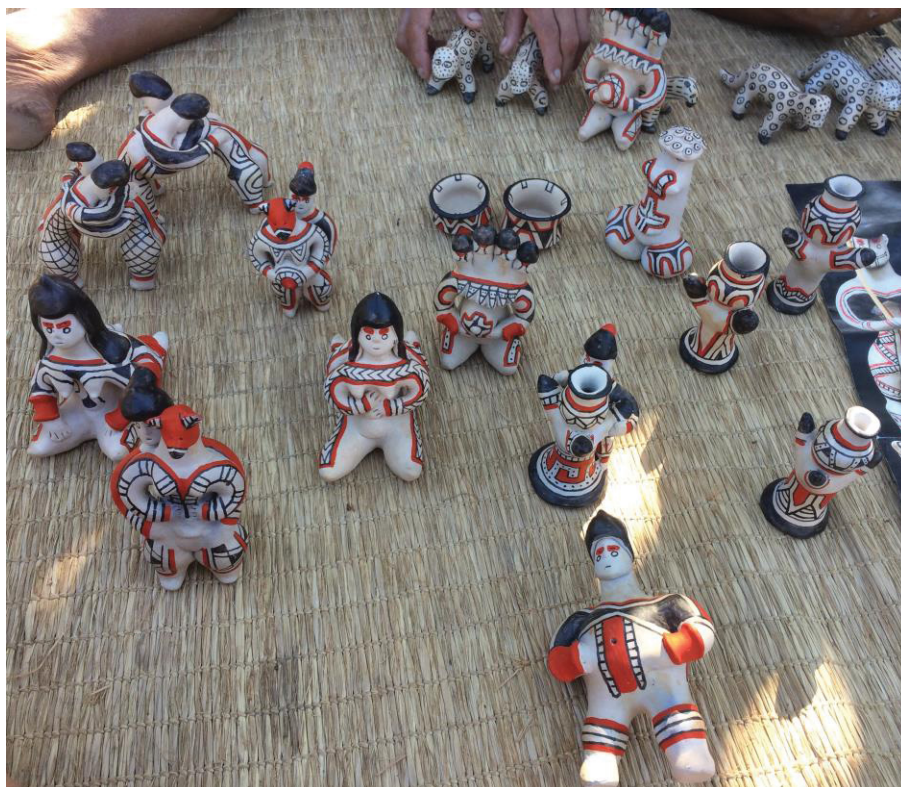


Figura 21 - Algumas produções de Mahuderu, entre as quais seres sobrenaturais e míticos como Koboï, Kubele, Benorá e Kotuni Wurerea. Fonte: da autora, 2018.

Vê-se na figura acima *watxiwekylá* (panela) em miniatura que, conforme já dito, deixou de ser confeccionado em seu tamanho original e passou a ser utilizado pelos Karajá como utensílio doméstico. Além disso, Mahuederu procurou registrar a luta corporal Karajá, chamada de *ijèsu*, praticada atualmente pelos rapazes *wekiribò*. Mahuderu vale-se de sua maestria para criar *ritxòkò* até então inéditas, como é o caso das figuras “espelhadas”. Segundo ela, essas figuras remetem à posição de duas mulheres sentadas de costas uma para a outra nas canoas e voadeiras, tal como registrada na figura a seguir.



Figura 22 - Cena inédita modelada por Mahuederu. Fonte: da autora, 2018.

Quando eu era menina, por volta dos 10 a 12 anos de idade, vi o Vasconcellos e o Peret chegando na aldeia. Minha mãe fazia *ritxòkò* para eles. Alguns anos depois, eu me apresentei a eles. Então fui fazendo *ritxòkò* através das histórias de Iny. *Tori* gosta mas *tori* não sabe todas as histórias que eu sei. Essa é minha identidade como ceramista, pois eu sei como contar histórias. Há muitas histórias atrás das imagens (excerto da entrevista concedida por Mahuderu, Hãwalò).

Registrar elementos das *lahi ijaky* é a forma pela qual Mahuederu gosta de trabalhar enquanto ceramista. Por vezes, o preparo de uma *ritxòkò* é conjugado a contação de uma história. Mahuederu, sentada em sua esteira, posiciona uma bolota de argila tratada ao seu lado e durante a narração de uma história trata de modelar aquilo que enuncia (cf. capítulo 3). As pessoas de Santa Isabel a reconhecem como uma importante narradora, sendo por vezes acessada por jovens, crianças, professores e até mesmo por ceramistas que também almejam contar alguma história através da *ritxòkò*. Contudo, ela discute a crescente falta de interesse por parte dos Iny em relação às histórias de seu povo, denunciando que os mais jovens não sabem mais ouvir. Para ela, o “ouvir” e o “ver” são sentidos-chave para a incorporação/obtenção de um conhecimento – especificamente, para aprender *lahi ijaky* e produzir *ritxòkò*, estendendo-se, por certo, a outros saberes. Algumas ceramistas, dizia-me ela, podem

até fazer Kaboi, Benorá, Kotuni, Ijaré (alguns *irodu*, “bichos” e *anõni* “seres mágicos ou monstruosos” enredados nos mitos), mas isso não implica que necessariamente saibam contar suas histórias.

No advento das oficinas de cerâmica oferecidas a outras aldeias, como Macaúba (Ilha do Bananal, TO), Fontoura (Ilha do Bananal, TO) e Buridina (Aruanã, GO), Mahuederu passou a ministrar a maioria dessas oficinas, levando a esses lugares seu barro pronto para poder modelar, ali diante de mulheres karajá de outras aldeias, algumas *ritxòkò*. Na tarefa de ensinar essas mulheres o ofício oleiro, Mahuederu também procura contar-lhes suas versões das *ijaky*, de como era a vida de *hykyna mahadu*, pois, para ela, a *ritxòkò* é o registro da história dos Iny. Conhecer a própria cultura e poder difundi-la é uma das características que Mahuederu domina enquanto exímia ceramista e importante narradora entre os Karajá. Aqui, a *ritxòkò*, antes de ter um fim comercial ou “para fora”, opera como mecanismo pedagógico internamente. Ela é um pretexto para ativar a contação de histórias.

Além de Mahuederu, Hatamaru e Xiromaru são algumas das ceramistas que desvelam histórias através de suas cerâmicas. Embora isso tenha ficado bastante evidente enquanto estive junto a elas, boa parte das narrações dessas histórias, em detalhes, ficaram limitadas a Mahuederu. Esse ponto será debatido no próximo capítulo, quando esmiuçarei a posição “mitopoiética”, na acepção trazida por Gow (2014), desta última. O que é importante retermos até aqui é que algumas ceramistas encorajam-se a modelar esse tipo de *ritxòkò* ao mesmo tempo em que não se sentem autorizadas ou à vontade em veicular oralmente seus enredos.

iii.i.iii Momentos avivados

Koaxiru, Lawaridéru, Mahiru e Wrearu, no que lhes concerne a especialidade no trato com a cerâmica, também dedicam-se a extensos repertórios de *ritxòkò*. Entre as de maior destaque estão as *ritxòkò* de grande porte, que retratam o rapaz *weryrybò* cujas características remontam ao tempo passado, como o corte de cabelo (cada vez menos atrativo aos rapazes de hoje). No tempo dos antigos, os meninos *bòdu* que tiveram seus cabelos aparados no ritual de iniciação Hetohoky deixam crescer os fios até a altura das costas. E então, quando tomavam-se *weryrybò* seus cabelos eram compridos e contavam com o repicamento de um tufo de fios no topo da cabeça, deixando-os eriçados a base de óleo de babaçu. O pessoal de antigamente amarrava o cabelo com o prendedor *ritukakeri*, não mais feito e usado pelo povo atual. Os Karajá denominam esse penteado de *lasi* e é, hoje, comumente usado pelas mulheres, em especial as moças *ijadokoma*. É digno de nota que o *lasi* e o *ritukakeri* estão alaistrados na maioria das *ritxòkò* antropomorfos, *hykyna* e *wijina bdè ritxòkò*.

Cenas cotidianas de mulheres confeccionando *butxi* (pote d'água), ralando mandioca, segurando crianças, de homens pescando *kotuni* ("tartaruga") ou carregando o peixe pirarucu nos ombros também são bastante comuns na produção dessas ceramistas. Tanto o *weryrybò* quanto as peças de caráter cenográfico são estimadas pelos consumidores, segundo elas, além de remeter-lhes a atividades habituais e de grande estima na vida karajá. Nelas, mulheres e homens trajam apenas o *tuu* (tanga de fibra vegetal), com seus respectivos desenhos gráficos, ao passo que o *weryrybò* e a *ijadokoma* também recebem os adornos *dexi*, *dekubutè*, entre outros.



Figura 23 - *Weryrybò* e *ijadokomà* pelas mãos de Koaxiru. Fonte: da autora, 2018.

Como mencionado no capítulo anterior, as ceramistas têm a preocupação de expressar na *ritxòkò* aquilo que é “de Inỹ”, elementos que os Karajá de modo geral fazem uso, praticam em circunstâncias cotidianas e cerimoniais. São marcas que os Karajá de antigamente carregavam e que até hoje, ao menos algumas delas, se fazem vivas. É o corte de cabelo *lasi*, a tatuagem facial circular *kòmarurá*, os adornos, bem como cenas da iniciação masculina, da pesca de pirarucu, do parto, do funeral, do casamento tradicional *harabiè*, de mulheres confeccionando potes d'água *butxi*, entre tantas outras práticas. Estas duas últimas práticas, no entanto, já não acontecem mais entre os Karajá de Santa Isabel. Hoje ficam retidas na forma da cerâmica e nas lembranças daqueles que viveram e experienciaram esses momentos.



Figura 24 - As *ritxòkò* de Lawarideru. Fonte: da autora, 2018.



Figura 25 - Homem com pirarucu. Fonte: da autora, 2018.



Figura 26 - *Ijèsu*, luta tradicional Karajá. Acervo pessoal da autora. Foto: Daniella Schuarts, 2019.

Longe de pretender suprimir as capacidades criativas das ceramistas reduzindo suas produções a enredos (pre)determinados, o que procuro chamar a atenção aqui é para o trabalho individualizado dessas mulheres a fim de discutir suas preferências, *especialidades*, algumas de suas motivações e aspirações que elas têm em relação a atividade oleira e que, evidentemente, não se encerram nesta seção. Por certo, as possibilidades de criação são não só diversificadas em seus enredos como também em suas formas, visto que cada ceramista procura delinear traços que conferem virtuosismo e identidade às suas criações. Em resumo, há várias *ritxòkò*, vários processos e percepções de cada ceramista. Dito de outro modo, a boneca não é a mesma.

Enfocar parte do arranjo produtivo das ceramistas, bem como as distinções estilísticas entre elas, tem a ver com a desafiadora tarefa de refutar os artistas indígenas ao anonimato e à falta de identidade individual – um mecanismo que imperou por muito tempo nas análises antropológicas e históricas acerca da cultura material de povos não ocidentais (*cf.* PRICE, 2000). Essa tarefa também está acorde às preocupações de minhas interlocutoras, que, por vezes, pontuam a diferença de seus trabalhos e se empenham para que seus nomes sejam afamados dentro e fora da aldeia. Como muito

ouvi em Santa Isabel, tudo que é noticiado (de qualquer natureza) na cidade e que envolve um ou outro indígena, os *tori* costumam dizer “os índios”, “os Karajá”, quando na realidade diz respeito somente a alguns deles – “com nome e endereço”. Evoco, portanto, uma nota mental para atentarmos à ideia problemática e ruidosa de “indivíduo genérico” que ainda persiste na forma como percebemos esses povos.

Tampouco quero conceber a noção de especialidade enquanto um conhecimento restrito a poucos indivíduos. Conforme discutirei na próxima seção, o saber fazer oleiro é acessível a todas as mulheres, principalmente para aquelas que possuem laços de parentesco com alguma ceramista e, por isso, estão mais propensas a desenvolver a atividade. Os conhecimentos e os meios necessários para confeccionar *ritxòkò* estão disponíveis a todas. Isso não impede, contudo, que surjam exímias ceramistas. Mais uma vez, a especialidade não se trata da condição do artista como um especialista, mas sim está atrelado às formas expressivas que ele escolhe engendrar.

A noção de especialidade que aqui delineio tem a ver com os elementos e atributos que se destacam em um conjunto de produções cerâmicas e assim torna-se o mais apreciado ou mais significativo pela ceramista que os produz tanto pelos olhares de outras pessoas. Isso quer dizer, portanto, que especialidade, enquanto termo descritivo que lanço mão, se refere ao conjunto de produções de dadas ceramistas, aos seus estilos e predileções, podendo ou não estar vinculado a um conhecimento aguçado (e estendido) acerca daquilo que se enreda através da cerâmica. Por exemplo, Mahuederu *preferencialmente* produz *ritxòkò* “com histórias” porque, além de outras coisas, ela sabe contar histórias, mas isso não depreende que outras ceramistas não modelem (e prefiram) enredos mito-históricos porque que não saibam ou não se sentem autorizadas a narrá-los. Em maior ou menor medida, vale o alerta de Miller (1987), a quem Lagrou (2007: 94) parafraseia: “as coisas possuem mais precisão do que as palavras na expressão das pequenas diferenças”.

Entre os Karajá, cada pessoa é dona de sua própria produção, cujos conhecimentos reverberam por meio de habilidades e variações pessoais, o que permite a identificação de determinado indivíduo criador. E concomitantemente, como vimos, as ceramistas karajá constituíram ao longo do tempo elementos técnicos e formais muito particulares que conferem beleza e harmonia à *ritxòkò*. A *ritxòkò* é a materialização de aspectos do modo de viver propriamente Iny – o universo cosmológico, as atividades rituais e cotidianas, as fases de vida, a família, a mitologia, enfim. Dessa forma, este objeto condensa ações, sentidos, relações, valores, ideias, projeções e provoca apreciações eminentemente estéticas. Por isso:

“O estilo artístico não demonstra nenhuma tendência de quebrar com a tradição, pois a criatividade é considerada possível somente dentro e nunca fora da sua rede específica de sentidos sociais e sensíveis” (LAGROU, *ibid.*: 100).

Isso ressoa, em alguma medida, no que Joanna Overing (1991: 17) chamou de “estética social”, que a autora conceitua como “elemento crítico de um senso de comunidade indígena, ou o domínio do conhecimento produtivo que, no entendimento indígena, permite a construção e a manutenção da comunidade”. Quer dizer, a estética indígena, ao contrário da estética pretendida pela filosofia ocidental, não consiste uma esfera autônoma ou residual do contexto no qual aparece. Apesar de os Karajá não articularem o termo “estética” na comunicação corrente não quer dizer que lhes falte um senso de “beleza” ou apreciação estética ou, ainda, que não estejam interessados e motivados em tornar o mundo e a si próprios “belos” (LAGROU, *op. cit.*). No capítulo um, vimos como as ceramistas de Santa Isabel avaliam as produções feitas atualmente como sendo “mais bonitas” que as feitas outrora. Por uma série de razões: hoje, as peças nos estilos *hykyna* e *wijina bdè ritxòkò* são minuciosamente decoradas com grafismos pintados e não mais demarcados na superfície da cerâmica e preenchidos com carvão. As ceramistas vêm aprimorando técnicas (polimento, queima) e dando contornos mais complexos às suas produções. Com tudo isso, as ceramistas evocam cenas, seres e práticas vivenciados e valorizados pelos Karajá com aperfeiçoamento.

Pensar a estética nesse caso remete a uma atividade criativa a partir da qual operam noções éticas e também políticas, interpeladas pelas relações internas e externas, com outros grupos (*ixỹju*), com os *tori*, com o Estado, enfim. Há uma preocupação por parte dos Karajá em indexar uma harmonia de formas, cores, desenhos, matérias-primas, sons em suas produções e seus afazeres, não reduzidos a objetos cotidianos, rituais ou até mesmo a *ritxòkò*, mas abrangendo casas comunais (casa de Aruanã e casa dos homens), os corpos pintados e ornamentados, modo de contar e cantar, as receitas de tornar os alimentos comestíveis, a gestualidade na dança, etc. Meses antes da minha chegada na aldeia, estive em contato com o então cacique Juanahu para que combinássemos alguns detalhes sobre a minha ida. Foi-me solicitado a compra de miçangas nas cores vermelha e amarela, pois, segundo ele, seriam as cores de seu povo.

Na aldeia, vários foram as ocasiões em que as pessoas me apresentavam modos apropriados de se preparar uma tartaruga para servi-la, da forma como uma *ijadokomà* (moça) se apresenta junto a dupla de aruanãs mascarados, de como tratar os mais velhos e entes da família. Na narrativa sobre o guerreiro Sanowè, Mahuederu mencionou que os homens de antigamente eram *itahy*, um termo que designa “bom”, “forte”, “exemplar” e também “bonito”, variando os sentidos a cada caso. Os modos de ser e de fazer do “pessoal de antigamente” (*hykyna mahadu*) são bastante apreciados pelos mais velhos. Mahuederu cita como enfeite de cabelo *rakòtuè* “era bonito” assim como o corte de cabelo *lasì*. De certa forma, aquilo que é apropriado no sentido de uma convenção propriamente Iny, aquilo que é correto (*òbiti*) é apreciado, sobretudo entre os mais velhos.

Entre os Karajá, a experiência estética na produção artística nasce de encontro com estilos e concepções coletivas e culturalmente elaboradas e aceitas (os modos de fazer e aquilo que se procura retratar na *ritxòkò*, “coisas de Iny”, por exemplo), mas trabalhadas e constituídas de modo particular por pessoas que, de modo individual, dispõem suas predileções, suas sensibilidades e suas habilidades criativas (as especialidades formais e temáticas de cada ceramista). Como defende Lagrou (*op. cit.*: 87), “a beleza não existe enquanto campo separado da apreciação, está associada a outros domínios de percepção, cognição e avaliação”.

iii.ii Conhecimento oleiro e transmissão

Logo nos meus primeiros dias em Hãwǎlò, o cacique Juanahu se encarregou de me apresentar algumas pessoas, entre as quais, suas lideranças, que poderiam ajudar na minha inserção na vida da aldeia tanto quanto me auxiliar no processo de pesquisa. Dentre eles, diretores e professores da Escola Maluá, a família de sua esposa Marissiru, os barqueiros da aldeia e do Distrito Sanitário Especial Indígena (DSEI) de São Félix do Araguaia, entre tantos outros. Mas como Juanahu além de cacique também era terceirizado no DSEI, cumprindo uma carga horária diária como agente de saúde indígena, delegou a uma de suas lideranças e amigo próximo, Crè, a responsabilidade de me apresentar a outras tantas pessoas da aldeia e de me acompanhar nas visitas às ceramistas. Através de Crè conheci o pajé Sokrowè (e “chefe da cultura”), a equipe do postinho de saúde da aldeia, algumas *ritxòkòdu*, como Mahuèderu, Xoaxiru, Lawaridèru, Myixá, Diraci e sua esposa Mahiru. O motivo de ter sido delegado a Crè a tarefa de me

acompanhar se deu, em grande medida, pelo fato de Mahiru, sua esposa, ser ceramista. No entanto, por uma situação de luto, que, nos Karajá, dura de três a cinco dias dependendo da razão do óbito, Crè enquanto parente próximo do falecido suspendeu seus trabalhos, inclusive nossas visitas às ceramistas da aldeia. Neste ínterim, foi-me aconselhado por várias pessoas procurar por Dibexia, que, além de liderança do cacique, mantém relações estreitas com várias – senão a maioria – das ceramistas de Santa Isabel.

Com Dibexia estabeleci uma grande parceria de pesquisa, que, por estar vinculada diretamente às ceramistas em diversas ocasiões, como no processo de patrimonialização da *ritxòkò* sendo a mediadora na triangulação Iphan – Museu da UFG – ceramistas, também desenvolve uma pesquisa sobre a *ritxòkò* no âmbito do seu curso de graduação em Educação Intercultural na UFG. Diga-se de passagem, nosso encontro foi bastante empolgante para ambas, justamente por estarmos empenhadas na “mesma” tarefa: acompanhar o trabalho das ceramistas, entrevistá-las e refletir sobre o ofício oleiro em Santa Isabel do Morro. A ênfase de suas primeiras palavras dirigidas a mim, não obstante, foi de que ela pertencia a famílias de ceramistas. Muito do que ela sabia era em decorrência do que as mulheres de sua família a ensinaram, do que ela observava e ouvia estando junto a elas. Não à toa que nossos primeiros passos nessa parceria que durou toda minha estadia na aldeia foi conhecer suas avós, sua mãe e suas irmãs – todas ceramistas.

Outras pessoas, ainda, quando se inteiravam dos motivos da minha presença na aldeia também indicavam ceramistas que eram parentes próximas a elas (mães, tias, avós e sogras, no geral). Isso se deu em vários momentos, o que me abriu brechas tanto para acessá-las como para percorrer os laços de parentesco e as relações sociais em que meus amigos e interlocutores estavam inseridos. Mencionar, indicar e apresentar parentes entre os Karajá é bastante comum, não somente porque se almeja demarcar o vínculo com uma pessoa apreciada e preeminente do grupo ou porque pretendem beneficiá-la de alguma forma, tem a ver também com o fato de que muita coisa é e já foi movido em larga medida pelas relações de parentesco.

Dizer que a atividade de fazer *ritxòkò* é “de família”, como ouvi, evidencia que a transmissão dos conhecimentos e saberes associados à *ritxòkò* se dá, dentre outras formas, por gerações de mulheres de famílias Iny. Avós, mães e tias ensinam a arte de fazer *ritxòkò* para algumas de suas netas, filhas e sobrinhas. A confecção de *ritxòkò* condensa toda uma história de interações entre mulheres de uma mesma família, mas

também fora dela, cujo processo desvela uma *forma* em que informações tornam-se um artefato, produto – a *ritxòkò* –, no passado, no presente e também no futuro.

Assim, algumas questões nortearam as reflexões deste capítulo: sobre o que e de que forma a transmissão do conhecimento oleiro informa e está atravessada pelo parentesco? E como uma parente está imbricada no conhecimento e no status da outra parente? Há outros laços que não o de parentesco? Quais as “substâncias” incutidas nessa transmissão e que substancializam essas relações? Como as mulheres de diferentes gerações estão conectadas? O que as mulheres dizem e mostram através dos tempos?

iii.ii.i *ixỹ*, o lado das mulheres

Ao transitar pela aldeia e pelas residências das pessoas que vinha conhecendo, não foi difícil perceber que a residência karajá é de tendência uxorilocal. As filhas que se casam, no geral, passam a ser vizinhas de suas mães ou então permanecem na mesma casa que suas mães e assim compartilham o mesmo pátio residencial, chamado de *ixỹ* em *inyrybè*. Como Santa Isabel do Morro é bastante ampla territorialmente e com uma contingência populacional expressiva, as pessoas com frequência se queixam do barulho e do tumulto feitos por jovens, bêbados ou *itxanterè* (“doidos”) no período da noite em determinados trechos da aldeia, sobretudo nos “fundos” dela (sentido leste), próximo ao postinho de saúde. As pessoas que residem nos “fundos” da aldeia queixam-se, por sua vez, que na porção rio abaixo (norte da aldeia), na beira do Araguaia, as casas são grudadas uma na outra. Por tudo isso, entre outras razões, em especial por desavenças e querelas familiares, não é raro famílias nucleares se deslocarem, inclusive para outras aldeias menores e próximas a Santa Isabel, como Werebia, Wataú e JK. E ainda que as filhas não sejam vizinhas de suas mães, volta e meia estão juntas no pátio da matriarca até o sol baixar.

O *ixỹ* é o espaço designado às mulheres ao passo que o *ijoina*, que pode ser entendido como pátio ritual, é associado aos homens³². Boa parte da literatura karajá

³² Segundo Nunes (2016: 141), o sufixo -na é um instrumental que remonta a uma série de palavras que dão nome a objetos, tal como *hèrana* (panela) que em sentido literal é “o que serve para cozinhar”; ou então, *herina* (cama, leito), que pode ser traduzido como “o que serve para deitar”. De maneira derivada, o sufixo também está acrescido na palavra *ijoina* e que significa “o que serve para os homens”, ou seja, “o lugar dos homens”. O termo *ijoi* remete ao grupo de praça, portanto, ou como “a gente” quando como os homens enunciam. Em sentido análogo, *ixỹ* tem o mesmo estatuto entre as mulheres.

sugere, em maior ou menor medida, que o *ixỹ* é um espaço de parentesco por excelência (RODRIGUES, 2008; SILVA, 2015; FARIAS, 2014; NUNES, 2016). É nele onde se contam e se ouvem as *lahi ijaky*, “histórias das vovós”, onde se cozinha e se alimenta, onde as crianças crescem, onde o uso da língua nativa é corrente, onde se confecciona e aprende a fazer objetos e ornamentos, onde se perfaz o campo de atuação dos *bròtyre*³³, onde os resguardos são sediados.

O termo *ixỹ* mostra-se polissêmico porque também corresponde literalmente ao porco queixada. Usa-se, por exemplo, *ixỹju* (*ixỹ* = queixada + *ju* = dente, “dente/presa de queixada”) para designar povos estrangeiros, povos não *inỹ*. Isso não depreende tão somente que a periculosidade e a qualidade agressiva do porco queixada estejam associadas de certa forma aos Outros, sobretudo aos Outros que são também indígenas. Isso acende o sentido que me parece mais crucial do termo: indicar uma coletividade de pessoas. Nunes (*ibid.*: 239) argumenta que “das características dos porcos do mato, as mais ressaltadas pelos *Inỹ* são seu caráter gregário e sua agressividade extrema, encarnada justamente por seus dentes (*juu*)”. Essa foi a acepção amplamente reconhecida por outros pesquisadores que estiveram junto aos Karajá em relação ao termo *ixỹju* (cf. TORAL, 1992a; PÉTESCH, 1992 e RODRIGUES, 2008).

O campo semântico de *ixỹ* em seu sentido de coletividade, agremiação e ajuntamento de pessoas fica também evidente na variação usada pelos Karajá quando glosam o termo *ixỹ* + *hãwa* (“aldeia”). A palavra *ixỹhãwa* corresponde algo como o “pessoal/grupo/turma da aldeia”. Ouvi esse termo em diversas situações, como quando os *Inỹ* se encontram na cidade, quando estão fora de sua aldeia de residência e até mesmo em situações na própria aldeia para referir-se às áreas de amplo convívio de pessoas (roçados e pomares, cemitério, escola, beira do rio, igreja, campo de futebol, pista de pouso e o espaço residencial), de forma a excluir o *ijoina* (pátio dos homens, praça ritual). Certo dia, fui informada que haviam Aruanãs (*ijasò*) dançando no *ijoina* e convidaram-me a vê-los. Chegando lá me posicionei junto a crianças e mulheres que assistiam a dança a uma distância considerável dos Aruanãs. Eu queria registrar aquele momento em seus detalhes: as máscaras usadas pela dupla de *ijasò*, os maracás manejados por eles e o toante evocado. Além dos *ijasò*, havia uma *ijadokomà* (moça) acompanhando-os na

³³ Os *bròtyrè*, como já referido anteriormente, são os parentes próximos dos meninos em iniciação durante o Hetohoky e das meninas iniciadas após a primeira menstruação. A família dos iniciados convida parentes de gerações ascendentes das crianças a acompanhá-los em uma série de ações, como sentar-se junto aos iniciados na esteira e aconselhá-los, dividir a alimentação, submetendo-se também ao corte de cabelo e à pintura corporal, entre outras coisas.

dança, que estava tradicionalmente trajada com *tuu* (tanga), *dèxi* (braceletes de algodão), *dekobutè* (perneiras do mesmo material) e *myrani* (colar de miçangas). No entanto, fui advertida por uma amiga para que eu não me aproximasse muito. Quando retornei para a casa onde estava hospedada, perguntaram-me como tinha sido a experiência. Comentei que estava muito feliz em poder ver os *ijasò* e a *ijadokomà* mas que as pessoas não estavam muito próximas da dança e fui aconselhada a fazer o mesmo. Em resposta, disseram que lá não era *ixỹhãwa*, um espaço comum, por assim dizer. Com efeito, o *ijoi*, nas palavras de Toral (1992a: 266), enquanto grupo de homens da aldeia, “se contrapõe ‘aos que olham’, *itxèredu mahãdu* (mulheres e crianças)”.

De forma restrita, então, o *ixỹ* configura o espaço residencial e de amplo convívio dos Karajá. É todo o âmbito circunscrito à aldeia, de forma que o território de um conjunto misto de pessoas (mulheres, homens e crianças), *ixỹhãwa*, não contempla o *ijoina*. Nas palavras de Nunes (2016: 237), “isso também é evidenciado linguisticamente. Quem está em casa *sai* (verbo de raiz *-òhònỹ-*) para o *ijoina*. Os homens, em casa, dizem muitas vezes apenas *aròhònỹkre*, “eu vou sair”, e sabe-se que eles estão indo para o pátio ritual. Quem está no pátio, por sua vez, *entra* (verbo de raiz *-lò-*) para o *ixỹ*”.



Figura 27 - A espacialidade do *ixỹ* e do *ijoina* em Santa Isabel do Morro. Fonte: da autora, 2019.

Ao que parece, a acepção de *ixỹ* é similar ao de *inỹ* no seu aspecto coletivo, sobretudo (*ibid.*). Todavia, as implicações semânticas desses termos não parecem

consensuais entre alguns pesquisadores, como Pétesch (1992), Rodrigues (2008) e Nunes (2016), para os quais esses termos sinalizam uma questão de gênero.

Ao conceber o termo *ixỹ* como “dente de porco queixada”, que também pode ser traduzido como “dente de mulher”, Rodrigues (*op. cit.*: 461) argumenta que a alteridade é “representada por uma mandíbula extremamente poderosa e agressiva, que pode ser a mandíbula real dos porcos selvagens ou aquela que dá origem às armas de fogo”. Assim, a designação de *ixỹ* para referir-se a um coletivo de mulheres, segundo ela, está em sinonímia ao poder destruidor da queixada. Ambas acepções traduzem, em suas palavras, “o poder desestruturador da oratória feminina” (*ibid.*). A autora demonstra como a perspectiva masculina das narrativas míticas Javaé (fundadoras da realidade social) sustenta a condição feminina atrelada também ao *aõni*, isto é, enquanto entes sobrenaturais monstruosos, de qualidade imoral, degenerada e nefasta. O corpo da mulher, nas falas cotidianas, mostra-se menos controlado do que o corpo dos homens. Isso porque são as mulheres que carregam substâncias poluidoras, vide o sangue menstrual e o do parto. É inegável, conforme sentencia a autora, que, para os Javaé, a mulher é essencialmente a alteridade. O homem, nesse entendimento, é sua oposição: demarcadamente mais controlado e social, atributo incontestado dos Aruanãs.

Rodrigues formula que as derivações de *ixỹ* enquanto “dente de porco queixada”, “coletividade de mulheres” e “povos estrangeiros” estejam conectadas, Pétesch, por sua vez, sentencia a respeito da noção *inỹ* como oposição ao *ixỹ*, visto que o uso semântico da primeira está detidamente imbricado à “identité collective, entité relativement homogène, communauté plus culturelle que territoriale, plus cosmique que terrestre. Les *Inỹ*, c’est nous, les *Ixỹ*, ce sont les autres” (PÉTESCH, 1992: 87). A pesquisadora francesa, assim, demonstra que o *ixỹ* está restrito à humanidade terrestre e *inỹ* estende-se aos três níveis cosmológicos (aquático, terrestre e celeste), e conceitualiza o primeiro das seguintes formas:

“- toute formation organisée d’êtres vivants - donc, tout groupe à caractère humain -, attachée à un territoire; le chef politique, l’homme dirigeant l’unité territoriale, ou le village, est appelé *ixỹ dinodu*, ou *ixỹ wèdu*, le “maître des *ixỹ*”.

- ‘tout groupe différent de celui auquel on appartient, sur un plan généralement ethnique, donc toute altérité humanisée’ (id., *ibid.*).

Não hesito dizer que as análises oferecidas por Nunes (2016) parecem mais acordes à complexidade de perspectiva que os Karajá têm dos conceitos *ixỹ* e *inỹ*. Para

ele, *ixỹ* está no mesmo nível semântico que *inỹ*, cuja diferença está pautada pelo fato do primeiro termo ser um nome e o segundo, pronome.

“Retomemos, por um instante, uma característica dos termos de autodesignação ameríndios, que comumente podem ser traduzidos por algo como “nós”, “gente”, “humano”. Esse é o caso de *inỹ* que, no uso corrente da língua, é um pronome de primeira pessoa do plural inclusivo (p. ex., *inỹ riroxikre*, “nós vamos comer”) ou possessivo de primeira pessoa, igualmente plural (p. ex., *inỹ labiè*, “nosso avô”). Depois de um longo período sendo chamados pelos brancos de “Karajá”, os Inỹ se reconhecem por esse termo, e usam-no entre si, sobretudo para marcar a diferença entre Karajá e Javaé. Hoje, porém, o termo vernáculo, Inỹ, ganha força como autodesignação, e pode-se escutar ou ler, em alguns lugares, os indígenas afirmando coisas como “nós, o povo Inỹ”. A necessidade (em última instância estatal) de utilizar um termo de referência, um nome único, rótulo identitário, sob o qual se possa reunir uma população específica – no caso, o termo “Karajá” – e a subsequente produção de uma equivalência entre este e um termo vernáculo operou, é claro, uma extensão metafórica (sensu Wagner, 1972), do significado de *inỹ* - “Inỹ” como autodesignação é uma extensão metafórica de *inỹ* como “gente”, “nós”. Quero sugerir aqui, porém, que não percamos de vista seu caráter pronominal” (*id.*, *ibid.*: 238).

O autor também se propõe a discutir o caráter nominal do conceito *inỹ*. O termo opera como um marcador de humanidade enquanto condição, não restrito apenas aos Inỹ (“povo Karajá”). A palavra *inỹdèri*, “pessoa de verdade”, por exemplo, está em oposição a *ixỹju*. O termo, assim, indica “uma pessoa; um sujeito genérico. Se há muitas pessoas, se o que se quer marcar é o caráter de grupo, usa-se *ijoi*, caso sejam só homens, e *ixỹ*, se forem só mulheres ou caso se refira a um coletivo misto, composto tanto de homens quanto de mulheres” (*id.*: *idem*; [grifos do autor]). Ele complementa dizendo que a única maneira que a palavra *inỹ* é costumeiramente usada para referir um coletivo de pessoas é *inỹ mahadu*, “povo Inỹ”. A palavra *mahadu* serve como um pluralizador comum tanto de pessoas como também de objetos, animais, etc (*idem.*). E no caso de conjugá-lo ao termo *inỹ* pode vislumbrar-se novamente sua postura prenominal, como “nosso coletivo”. Então, qual seria a diferença entre *inỹ* e *ixỹ*? Nunes sugere que *ixỹ* denomina um coletivo de pessoas territorializadas, pessoas de um lugar, como é o caso de *ixỹhãwa*. “Em resumo, *inỹ* se refere à humanidade enquanto condição, ao passo que *ixỹ* se refere a um “pessoal” ou a um “povo”, um coletivo concreto de pessoas (humanas umas para as outras)” (*id.*, *ibid.*: 239).

Em um esforço de síntese, as consequências extraídas por Rodrigues (2008) e Nunes (2016) são diferentes entre si. Para Rodrigues, o termo *ixỹ* é um signo de

alteridade por remeter ao “dente de queixada”, entendendo-se ao “dente de mulher”. Os Javaé, portanto, segundo a autora, pensam a alteridade enquanto um princípio feminino, “representada pelo corpo poluente e ameaçador das mulheres” (*id. ibid.*: 360). Em oposição, a masculinidade, no contexto javaé, é identificada com a interioridade e o fechamento, ao passo que o feminino, à exterioridade e à abertura.

Nunes (2016), por seu turno, refuta dessa formulação quando argumenta que, entre os Karajá, “não são as mulheres que aparecem como os Outros, mas sim os homens” (*ibid.*: 254). A correlação que o autor delineia é que as mulheres estão associadas à humanidade (e ao parentesco) e os homens, à alteridade, refletido na disposição espacial do *ixỹ* (ação doméstica) e do *ijoina* (ação ritual). Faz sentido, portanto, argumentar, nas palavras do autor, que “o lugar das mulheres é ali onde homens e mulheres se assemelham enquanto humanos, gente, parentes” (*ibid.*).

* * *

Toda essa digressão em torno do conceito *ixỹ* ajuda-nos a reter a importância dele na configuração da atividade oleira, em especial na transmissão do saber fazer *ritxòkò*. Algumas bibliografias voltadas para a *ritxòkò* argumentam que a configuração uxorilocal de moradia sugere que as mulheres corresidentes de uma família exercem o ensino-aprendizado uma à outra (LIMA FILHO *et. al.*, 2011; SILVA, 2013). Contudo, devemos ter cuidado com essa associação, visto que casais preferem construir novas residências, distantes de suas famílias (neolocalidade) e, portanto, rompendo com a tendência à uxorilocalidade. Isso não significa que as filhas distantes de uma ceramista não possam vir a aprender com ela. Como se ressalta nas falas de boa parte das *ritxòkòdu*, elas aprenderam a fazer *ritxòkò* com suas avós, mães e tias, acompanhando suas atividades e observando-as sobretudo. Mas não se limitam apenas ao núcleo familiar, como tentarei mostrar aqui. As mulheres que se dispõem a aprender o processo produtivo da *ritxòkò* são ensinadas por mulheres dispostas a tal, parentes ou não.

O saber-fazer, assim, advém da socialização, um aprendizado gradativo, que se dá por sucessivos erros e malfeitos até atingir um acabamento adequado aos olhos das ceramistas. Tal processo parece análogo ao contexto Wayana, no qual “o saber é adquirido através da vida social e representa o resultado de uma transmissão,

sexualmente diferenciada, cuja base pedagógica é a visualização de um modelo e o contínuo exercício de tentativa e erro” (VAN VELTHEM, 2003: 142).

Entre os Karajá, o aprendizado e a habilidade técnica são iniciados, no geral, no limiar da infância e da puberdade e aprimoram-se com o passar do tempo. Não por acaso os Karajá reconhecem as ceramistas mais velhas como sendo aquelas que gozam de um domínio maior das técnicas e habilidades requeridas em tal atividade. Essas mulheres são chamadas de “mestras” ou *ritxòkòdu* (ceramista que sabe fazer *ritxòkò* há mais tempo). Nos últimos anos, no advento do processo de patrimonialização da *ritxòkò*, os integrantes da equipe de pesquisa que elaborou o dossiê de registro nas aldeias de Buridina (GO) e Santa Isabel do Morro (TO) atentaram ao termo “ceramista histórica”³⁴ referente àquelas oleiras anciãs que ensinaram o ofício a outras mulheres e cuja habilidade e criatividade jamais teriam sido superadas pelas ceramistas que as sucederam. O “modo de fazer” executado por essas ceramistas históricas teria sua continuidade nas ceramistas categorizadas como “mestras” e “aprendizes” (LIMA FILHO *et. al.*, 2011: 101).

As ceramistas tidas “históricas” são “mulheres do tempo antigo” e que são bastante rememoradas pelas ceramistas atuais, as “mestras”. Ouvi o nome de algumas dessas ceramistas “históricas”, tal como Marissiru, Beluá, Berixá, Xureréa, Kwanajiki, Loiwá, Tybirú. Essas ceramistas desenvolveram sua reputação desde um tempo passado mais “recente”, por assim dizer, e com quem boa parte das ceramistas mestras atuais conviveram. Fontes antropológicas, por exemplo, registraram o trabalho de algumas dessas ceramistas históricas, como Kwanajiki, Berixá, Loiwá e Xureréa. Ressalto as pesquisas feitas por Maria Heloisa Fénelon Costa (1978), Mario Ferreira Simões (1991 [1954])³⁵ e de Vladimir Kòzak (s/d)³⁶. Estes últimos fizeram uma incursão às margens do

³⁴ Segundo o dossiê, o termo foi enunciado por Kurehete, filho de Xureréa e Maluaré, uma importante família que desfruta de poder político e ritual. Essa mesma família, como se verá ao longo desta seção, é composta por dezenas de ceramistas, entre as quais as reconhecidas “mestras” e “históricas”.

³⁵ A pesquisa de Mario Ferreira Simões em aldeias karajá se deu no âmbito de um projeto etnoarqueológico. Na mesma época, Simões trabalhava no SPI, contribuindo para a Seção de Estudos do órgão. Algumas *ritxòkò* coletadas por ele em 1954 foram doadas ao Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) da UFG e ao Museu do Índio. Boa parte dessas peças foram encomendadas à ceramista Berixá, uma das principais ceramistas de Santa Isabel na época, e esposa de “Wataúzinho” (sic.), filho de uma importante liderança karajá, Wataú.

³⁶ Vladimir Kózak é o responsável pelas coleções Karajá acervadas nos Museus de Arqueologia e Etnologia da UFPR e também do Museu Paranaense. Essas coleções contam com um grande número de *ritxòkò* dos dois estilos (*hykyna* e *wijina bdè ritxòkò*), coletadas no período em que este esteve na aldeia Santa Isabel do Morro, em 1954, a convite de Mario Ferreira Simões. Suas notas de campo não foram devidamente

rio Araguaia em meados da década de 1950, momento no qual os Karajá de Santa Isabel do Morro receberam uma grande quantidade de viajantes, pesquisadores e agentes do Estado – governo então presidido por Getúlio Vargas e por seu sucessor, Juscelino Kubistchek. Como vimos no primeiro capítulo, foi o momento também que culminou na emergência de um novo estilo de se fazer *ritxòkò*: *wijina bdè ritxòkò*, “*ritxòkò* dos tempos atuais”. Tal como discutido nas primeiras seções do referido capítulo, o novo estilo é resultado de sucessivos experimentos das ceramistas históricas a partir da interação com os *tori* que circulavam na aldeia e que, por meio troca ou compra, adquiriam peças cerâmicas, sobretudo *ritxòkò*.



Figura 28: Fotografia feita por Vladimír Kozák, em meados de 1954. Kwanajiki, ceramista histórica histórica de Santa Isabel.

sistematizadas, tampouco difundidas, e encontram-se, ainda, em forma de cópias de seus manuscritos. Os dados disponíveis sobre o acervo deixado por Kozák somam 28.154 documentos de imagens – fotografias, filmes, pinturas, desenhos –, 4.831 correspondências, 1.637 títulos de biblioteca, 950 equipamentos e, ainda, 31 cadernos de notas escritas em português, tcheco e inglês (ROSATO, 2009 *apud* BELEI, 2016). Esses materiais encontram-se dispersos nos dois museus referidos, tendo sido encarregado ao Museu Paranaense a responsabilidade pela maior parte dos bens de Kózak após um processo judicial de herança jacente, em 1979. Por ocasião da minha pesquisa de monografia, em meados de 2015, tive acesso a aproximadamente 50 desenhos (retrato de indígenas, em sua maioria), três notas de campo e a algumas fotografias que compõem o acervo da Unidade de Documentação Textual, Sonora e Visual (UNIDOV), do MAE-UFPR. É a partir, então, desse material que levanto algumas considerações na presente dissertação.

Às ceramistas mestras, na figura de Mahuederu, Lawaridéru, Koaxiru, Dorewaru, Komytira e outras, designam as experiências de compartilhamento de saberes, o bom ofício com base na demanda de aquisição de suas peças, o virtuosismo do modo de fazer e a criatividade acurada na decoração das figuras. Pode-se dizer também que elas são, em alguma medida, “herdeiras” das ceramistas históricas no sentido de dar continuidade a saberes e conhecimentos associados à *ritxòkò*. Assumir o cunho de ceramista mestra, entre os Karajá, remete a um alto grau do saber, representando um ideal a ser seguido e, assim, são constantemente consultadas por pessoas Iny, interessadas por tudo aquilo que envolve o ofício oleiro, bem como assuntos que são recorrentemente tematizados na figura cerâmica – como vimos, as *lahi ijaky*, o parentesco, a pintura corporal, o modo de viver de antigamente, enfim.

Essas mulheres tiveram o aprendizado técnico iniciado na infância e na adolescência e atingiram maior destreza principalmente depois de casadas, conforme me disseram. Isso tem a ver com uma série de tarefas que as mulheres passam a assumir durante a vida conjugal, que engloba tanto a produção e cuidado dos filhos, o preparo de alimentos até a confecção de bens materiais. No que se refere a esta última, a *ritxòkò* mostrou-se enquanto uma importante fonte de renda das ceramistas históricas a ponto de despertar o interesse das que as sucederam. Assim, as mulheres que se dedicaram com afinco ao longo de suas vidas no aprimoramento da tecnologia oleira alcançando refinamento e especialização e passam a ser consideradas “mestras”, ganhando reconhecimento dentro e fora da aldeia.

A maestria impele a transmissão do conhecimento para outras mulheres, não necessariamente às de sua família. Aquelas que demonstram interesse e engajam-se no aprendizado oleiro são chamadas de “ceramistas aprendizes”. A elas atribuem-lhes uma posição promissora na arte de fazer *ritxòkò*, mas que ainda são mencionadas com certas ressalvas quanto aos tratos malfeitos. Silva (2013) acredita que além da aprendizagem convencional se exercer no espaço doméstico (*ixỹ*), o modelo uxorilocal de moradia sugere que as filhas, netas e sobrinhas das ceramistas históricas e mestras estariam mais propensas a serem reconhecidas no ramo. No entanto, a transmissão do conhecimento oleiro não se limita às relações de parentesco, da mesma forma que o *status* de uma ceramista não se apoia necessariamente no aparentamento com mulheres mestras ou históricas.

Cabe dizer, que o reconhecimento e a visibilidade de algumas ceramistas atuais são oportunizados e fomentados também pela parentela com alguma pessoa proeminente

entre os Karajá, tal como lideranças e professores (estes também desfrutam do estatuto de “liderança”). Isso porque, conforme as acusações que ouvi, boa parte dessas lideranças estão em articulação e interlocução direta com os *tori* – onguistas, agentes do Estado, de instituições museais, das universidades, enfim –, e assim privilegiam difundir o trabalho de ceramistas próximas, parentes.

O genograma resumido da família de Maluá, importante liderança Karajá desde os primórdios de Hawáló, indica que Kurehéru, sua esposa e também ceramista, transmitiu os conhecimentos oleiros a algumas mulheres de sua família como também a mulheres de fora dela, que, por sua vez, ficaram reconhecidas no ramo sob a alcunha de “históricas” e “mestras”. Vale enfatizar Kwanajiki (ceramista histórica) que ensinou muitas mulheres de Hãwaló, entre as quais sua primeira cunhada Werekoixaru, sua sobrinha Koaxiru (mestra) e Kaimoti, também cunhada. Dibexia, minha parceira de pesquisa e tomada como ego do genograma, descende por parte do pai (Suyá) desta família e também cultiva os ensinamentos provindos de sua família materna.

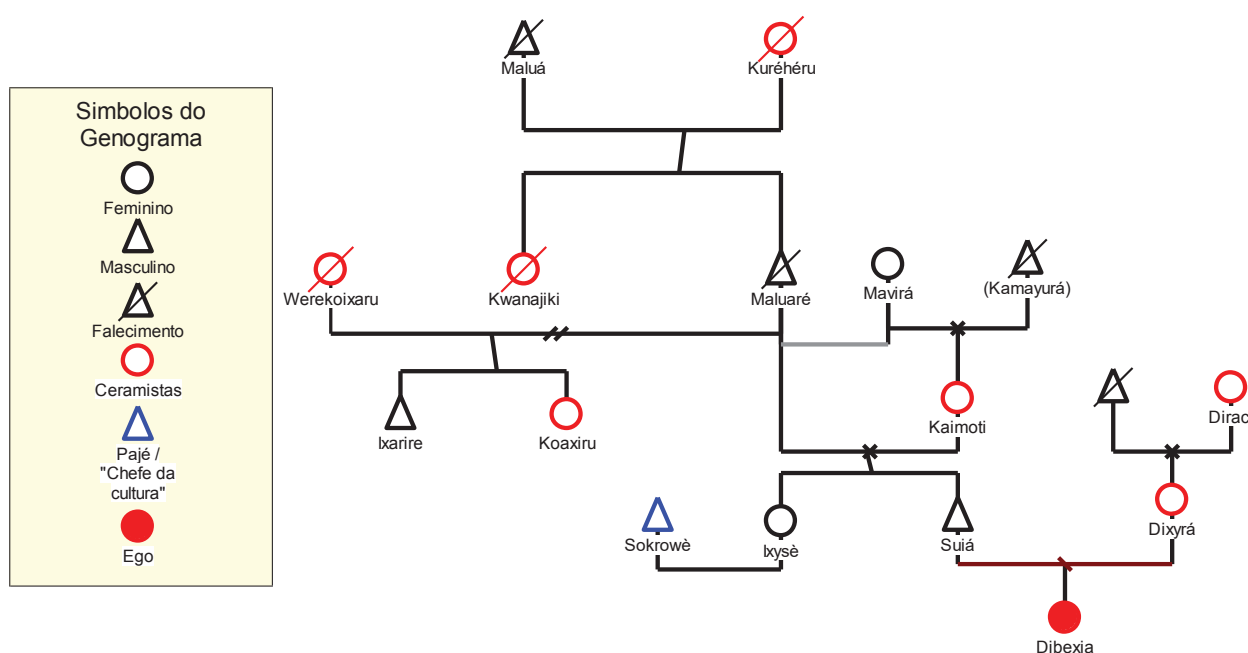


Figura 29 - Genealogia de parte da família de Dibexia.

As conversas com as ceramistas mestras de Santa Isabel do Morro revelaram que o processo de aprendizado ao qual elas passaram veio também de cunhadas e de mulheres que não possuíam vínculos consanguíneos com elas. Lawaridéru (e outras) mencionou com certa frequência o trabalho de Berixá e, até onde sei, não possui uma

relação “de sangue” com esta última. Como já mencionado, Kaimoti, outra ceramista mas de origem Kamayurá, que vive entre os Karajá há um bom tempo, desde sua infância, aprendeu a fazer *ritxòkò* com Kwanajiki, sua cunhada. Isso é replicável a várias outras situações em que as ceramistas atuais rememoram as ceramistas tidas como históricas e tiveram nelas uma fonte do conhecimento oleiro. Mais uma vez, portanto, a lembrança de mulheres que as antecederam na atividade oleira não é restrita à consanguinidade.

O fato das ceramistas mencionarem recorrentemente a quem elas devem o aprendizado oleiro, a quem elas se recordam, o que cada uma produzia, etc., manifesta e produz consideração entre elas. A meu ver, isso demonstra respeito e atenção – tônicas da ideia de “familiaridade” (MARQUES, 2014) mas não necessariamente de parentesco – entre essas mulheres e ao empreendimento oleiro de modo geral. Em suma, tudo isso é o reconhecimento do trabalho em si como também das relações que elas ativaram.

Quando as mulheres dizem que aprenderam fazer *ritxòkò* ao observar suas mães, tias e avós, muitas vezes identificando-as nominalmente, isso denota que a convivialidade entre as mulheres na unidade doméstica é um ponto importante (mas não único) da transmissão do conhecimento oleiro ao mesmo tempo em que demarca e informa as relações de parentesco. Com efeito, é possível dizer em termos de “linhagens de ceramistas”, no sentido de que há memórias e saberes-fazeres específicos transmitidos no seio das famílias karajá, de forma em que as ceramistas se conectam a outras anteriores em função desses conhecimentos e memórias específicos. Nesse sentido, a condição das ceramistas transcende o aqui e o agora. Parece-me que essa condição está associada também às histórias vividas e ouvidas, está atrelada aos laços de família, às convivências perdurada no tempo.

As ceramistas resistem ao esquecimento e assim acionam durante suas falas, reflexões, exegeses, etc., uma memória da olaria em si (de técnicas, manufaturas, formas de expressão, etc.). Elas também remontam aos seus acervos compostos por livros, apostilas, teses e dissertações de pesquisadores que, em sua maioria, estiveram em Hãwaló, mostrando imagens fotográficas registradas num tempo pretérito. Ao que parece, essas imagens constituem-se enquanto uma “lembrança material” que evoca tanto quanto forja parentesco e familiaridade com aquilo/quem que está disposto na imagem. As famílias karajá, em geral, costumam reter o que lhes foi dado ou produzido e que contenha imagens, que narra situações, que divulga o trabalho, etc., de pessoas parentes. Guarda-se, por exemplo, materiais impressos elaborados como resultado de um encontro que se deu no Museu do Índio em 2014, do processo de patrimonialização da

ritxòkò em 2012, de dissertações produzidas em diferentes épocas. A impressão que dá diante desse acervo e do vasculhamento dele é que quanto mais se olha, maiores são as possibilidades de olhar para além daquilo que está no enquadramento escolhido pelo autor ou pela autora da foto. Há um mundo de relações em que as ceramistas perseguem ou refutam.

É preciso enfatizar que a rede de parentesco é uma das possibilidades na qual a atividade oleira se realiza e onde a *ritxòkò* se insere. Mas não deve ser vista de uma forma totalizante, o que significa prestar atenção para outras redes pelas quais as mulheres e a *ritxòkò* circulam e nelas ativam relações de modo a “passar adiante” seus conhecimentos da mesma forma que passam a tê-los reconhecidamente.



Figura 30 - Quatro gerações de mulheres da família de Komytira (à direita): sua mãe, sua filha e sua neta.
Fonte: da autora, 2018.

A mãe e a filha de Komytira, ceramista mestra de Santa Isabel, sabem as técnicas de produção da *ritxòkò*, embora não exerçam a atividade cotidianamente, tampouco se dizem “ceramistas” como Komytira. Em conversas com ela, Komytira viu sua mãe fazendo *ritxòkò* desde pequena mas foi Mahuederu que a ensinou “mesmo”. Mahuederu é viúva do tio do marido de Komytira. Seu marido Tuilá é neto de Wataú, antiga e importante

liderança da aldeia, que era sogro de Mahuederu. Ambas referenciam-se, dizendo “eu aprendi com Mahuederu, tia do meu marido” ou “eu ensinei Komytira, prima de minha filha Myixá”. A partir desse e de outros relatos, denota-se que o ensino-aprendizado oleiro depende de as mulheres (jovens, velhas) estarem dispostas para tal. A convivialidade, sem dúvida, desperta o interesse e aguça os sentidos requeridos no processo de aprendizado, mas é uma escolha individual, acatada, estimulada ou negada por alguém que já detém o conhecimento necessário. Isso remete às colocações de Farias, que também esteve junto das ceramistas karajá e para quem

“os aprendizes não são concebidos como receptores passivos, sendo importante notar sua participação ativa e criativa no processo de aprendizagem. Essa mudança permite que pensemos o processo de aprendizagem não apenas como produção e reprodução, mas como construção e criação” (INGOLD, 2004 *apud* FARIAS, 2014: 127).

O conhecimento especializado, a maestria e a habilidade técnica são cumulativas, quer dizer, esses atributos não são inatos, tampouco exigidos a uma aprendiz. O que se espera desta é não outra coisa que o próprio interesse, a curiosidade e a participação. A medida em que esta se dispõe a aprender e a produzir *ritxòkò* ela deve insistentemente exercer a atividade dia após dia, *observando* o trabalho das mulheres mais experientes e esboçando as tarefas empreendidas por estas últimas. Portanto, o conhecimento oleiro, *a priori*, depende da conjugação entre visão e gesto, entre interesse e prática.

Há uma percepção “multisensorial” condensada na produção oleira, ou nos termos de Lucia van Velthem (2003), uma “complementação sensorial da produção”. No contexto Wayana, segundo ela, “a visão é o sentido que fornece a chave para a compreensão das concepções relacionadas ao conhecimento, porque representa o principal meio de percepção de um artefato” (*id.*, *ibid.*: 142). Mas ela argumenta que a visão deve ser compreendida não somente como aquilo que é captado pelos olhos, mas também como o “saber ver”, como uma “compreensão das prescrições sociais impostas aos Wayana”, que não diz respeito unicamente às técnicas corretas e propiciatórias para a manufatura dos artefatos, mas também remete a outros domínios, que no caso Wayana, estende ao uso adequado e aos mitos associados.

Não quero, contudo, encaixar de forma exata os dados do contexto Wayana para o Karajá e assim obliterar as especificidades desses grupos. As formulações de Van Velthem se constituem como fontes de inspiração de uma certa concepção de análise. Como vimos na seção anterior, quando atinge-se o refinamento das formas expressivas, o

conhecimento oleiro invariavelmente acompanha saberes de outras ordens, como as regras de parentesco, as narrativas míticas, práticas rituais, entre outras coisas, que refletirá naquilo que chamo aqui de “especialidade”, enquanto algo que se privilegia registrar na *ritxòkò*. Desse modo, aquelas que possuem um conhecimento aguçado sobre temas e repertórios expressos na cerâmica, como as *lahi ijaky*, consideram outros aspectos sensoriais fundamentais ao ensino-aprendizado, tal como o “ouvir”.

Em que pese a rede de parentesco na qual a *ritxòkò* está inserida, fomentando-a inclusive, visto que este objeto está perto de ter inventado parentes recíprocos que se definem mutuamente, nos últimos anos a transmissão do conhecimento oleiro extrapolou o âmbito residencial (*ixỹ*) abrindo-se a novos contextos suscitados pelo registro da *ritxòkò* como “patrimônio cultural imaterial”. Nesse advento e por ocasião das ações previstas no projeto de salvaguarda, requerido na patrimonialização, as ceramistas junto a agentes do Iphan e a pesquisadores do Museu Antropológico da UFG passaram a desenvolver o que ficou conhecido como “oficinas de cerâmica”, que são ministradas pelas ceramistas de Hãwǎlò para grupos de mulheres de outras aldeias como Buridina, Bdè-Burè, Macaúba, entre outras. Esse novo horizonte que se abriu às ceramistas será tema do último capítulo, a fim de pensar suas implicações no universo da atividade oleira, na socialidade entre as mulheres karajá e em seus regimes de conhecimento.

Até aqui a proposta foi trilhar alguns caminhos do universo da atividade oleira e de aspectos da socialidade das ceramistas de Santa Isabel do Morro. Diante deste panorama, vê-se a participação do passado no presente. As ceramistas carregam consigo lembranças de relações que conformaram seus próprios conhecimentos, tanto quanto de histórias a serem narradas através de seus trabalhos. Nesse sentido, o próximo capítulo se ocupará de narrar um pouco as histórias, as temporalidades e os seres veiculados na cerâmica.

iv. HISTÓRIAS QUE DÃO FORMA

No capítulo anterior vimos que no trabalho oleiro de Santa Isabel do Morro há particularidades sobre o que cada ceramista prefere modelar, seja em termos de enredos quanto de estilos individuais dados aos traços – algo denominado por mim sob a rubrica de *especialidade*. No bojo das especialidades das ceramistas, destaco as *ritxòkò* associadas a alguns repertórios míticos, comumente chamados pelos Karajá de *lahi ijaky*, “histórias das vovós”. O interesse por tais peças se dá por duas razões: por um lado, alguns trabalhos que compõem a extensa bibliografia dedicada à *ritxòkò* sugerem apenas que as ceramistas enredam histórias em suas produções, sem, contudo, lançar um olhar mais detido sobre elas. Assim, norteiei meu trabalho a partir de questões sobre quem faz este tipo de produção oleira; que histórias seriam essas; se as ceramistas as narram e o que se mobiliza a partir e através de suas produções.

Por outro lado, à medida que minha inserção junto aos Karajá progredia, pude adentrar numa pequena parte do universo mítico deste grupo, muito através do trabalho empreendido com Mahuederu, que, além de ceramista, é umas das principais narradoras da aldeia. Sua especialidade está em fazer *ritxòkò* “com histórias”. Na sua esteira, diante de suas produções, foi dado a ver alguns personagens e cenas do tempo primordial acompanhados, por vezes, da contação das respectivas *lahi ijaky*. Além de Mahuederu, destaco Hatamaru e Xiromaru na arte de materializar na cerâmica seres, personagens e cenas de histórias associadas à origem da humanidade, ao contato truculento com a bandeira de Antônio Pires de Camargo, episódios de transformação dos animais, da chegada do sol, da aquisição do fogo, enfim, alguns enredos do povo de antigamente (*hykyna mahadu*) que assumem contornos plásticos nas mãos dessas mulheres (e certamente de outras).

A *ritxòkò* não carrega apenas uma forte expressão decorativa, nos motivos gráficos aplicados à cerâmica, mas também figurativa, através de contornos antropomorfos. E o interesse aqui não se dá somente aos resultados iconograficamente interessantes, mas, em igual medida, ao meio heurístico que as *ritxòkò* “com histórias” revelaram. Através da materialização de seres pretéritos ou atualmente invisíveis, que permeiam as narrativas e rondam o imaginário karajá, oportunizou-se desvendar, pela exegese de algumas

ceramistas, as características das relações entre seres, suas características e atributos mágicos, como também uma linearidade episódica das histórias (*ijaky*), etc.

Assim, o objetivo do presente capítulo é esclarecer essa relação entre as *lahi ijaky* e a *ritxòkò*. Para tal, num primeiro momento discuto a condição de narradora de Mahuederu, quem me conduziu ao universo mítico karajá tanto pela sua maestria em materializar alguns repertórios quanto pela sua autoridade em desenrolá-los verbalmente. Em seguida, procuro trazer considerações a respeito do *lócus* temporal no qual as *ritxòkò* “com histórias” se inserem, reconstituindo a cronologia de alguns episódios figurados na cerâmica. Tendo em vista isso, torna-se crucial delinear características e atributos de um tipo de existência particular do tempo primordial, qual seja, o dos *anõni*, que podem ser entendidos enquanto seres sobrenaturais, mágicos ou monstruosos.

iv.i Fala boa (*rybèwii*)

Quando se conversa com uma ceramista, na posição de antropóloga, frente a alguma *ritxòkò* cujos detalhes correspondem à antropomorfia, não raro ouve-se: “isso tem história”. Poucas são, no entanto, as que desenrolam. Mahuederu foi uma das que não somente aludiu mas também me conduziu aos tempos primordiais em que os animais falavam como os humanos e ao universo de transformações que deram forma ao mundo tal como ele é hoje para os Karajá. Fui delineando aos poucos o *locus* temporal em que algumas das *ritxòkò* “com histórias” se enquadram tanto quanto a licença poética, por assim dizer, de Mahuederu em detrimento de outras ceramistas.

Mahuederu é uma das principais narradoras de Santa Isabel do Morro e uma exímia ceramista cuja especialidade cerâmica consiste em pensar e fazer *ritxòkò* através das *lahi ijaky*, “histórias das vovós”, conforme mencionado no capítulo anterior. A modelação de muitos personagens míticos e sobrenaturais é acompanhada, por vezes, da contação das histórias que os envolvem e de tantas outras que ela acha de interesse expor e que reportam alguns aspectos do mundo vivido karajá: o ritual de iniciação masculina e a casa dos homens, a disposição espacial dos grupos Karajá, os motivos gráficos, a onomástica clânica; as prescrições alimentares e o resguardo das mulheres, etc. Quando interpelada pela minha curiosidade em saber o que tal *ritxòkò* era ou remetia, Mahuederu sempre me respondia “tem história!” e, bem-disposta, agendava comigo para contar-me algumas delas. Foi muito a

partir da atividade oleira dela, como também de Hatamaru e Xiromaru, que tive contato com uma parte do universo mítico dos Karajá e algumas de suas diferentes versões.

Mahuederu

[Em introdução a uma das histórias sobre Kan̄xiwè]

Antigamente, In̄y Mahadu conversava com Iròdu Mahadu [animais].

Os animais moravam separados de In̄y Mahadu. A fala era a mesma.

Os animais não brigavam, não batiam na gente. Só conversavam.

Iròdu Mahadu era gente.

Quando Kan̄xiwè chegou mudou tudo.

Os animais não conversavam mais com a gente. Antes as pessoas pegavam peixe com a mão mesmo.

O In̄y Mahadu ficava na beira da fogueira para não sentir frio.

Ali na praia.

Não tinha coberta, nada.

Naquele tempo era tudo diferente.

Os animais falavam com a gente.

Kan̄xiwè mudou tudo.

As mulheres usavam *tuu*. Não tinha cobertor, não tinha roupa.

As crianças também usavam *wetykawa* para não ficarem peladas.

Eu fiquei pelada algumas vezes e usei *wetykawa*.

Eu sou filha de *rykyna mahadu* [povo de antigamente]. Por isso sei história.

Kan̄xiwè chegou e os animais viram e saíram correndo. Ninguém ficou perto dele. A arraia também correu mas o lobo pisou e furou a arraia.

Kan̄xiwè veio do céu. Mudou tudo na terra porque não era daqui.

Então aprendi todas as histórias por ser filha de *rykyna mahadu*. Observava as coisas de *rykyna mahadu*, ouvia *lahi* [vovó] e *labikè* [avô], gente antiga mesmo, por isso sei contar história.

Meu filho tem caderno com minhas histórias. Não dá para contar tudo.

Ele aprendeu a contar história. Escreveu tudo e está guardando para fazer um livro. Meu filho caçula trabalha nos museus as vezes. Ele conta história fora daqui. Os brancos chamam ele. Meu caçula danado.

Assim que aprendi a contar as histórias de In̄y Mahadu: ouvindo e observando os *rykyna mahadu*.

Entre os Karajá, parece haver uma relação particular entre as mulheres, seus filhos e netos corresidentes no campo das narrativas orais. São elas que desfrutam do domínio da oratória e possuem capacidade admirada e reverenciada de criação, memória e aprendizado, dedicando a descrever mundos possíveis e pretéritos, lamentar-se e saudar àqueles que os deixaram, costumam ensinar a

língua, a genealogia e as atividades de ordem prática a seus familiares. Não por menos que os Karajá cunham o termo *lahi ijaky* para se referirem às histórias contadas por suas avós. Rodrigues (2007: 404) notou que entre os Javaé o *nõhõtìtèrè*, “ouvido duro”, expressão que tem sentido de uma qualidade de audição/pensamento/memória bem desenvolvidos, remete, principalmente, às mulheres que possuem o talento para o “choro ritual” *ibru* ou quando em duelo verbal, carregado de xingamentos e acusações que derivam das querelas familiares. Entre os Karajá utiliza-se o termo *rybèwii*, “fala boa”, para referir-se à oralidade feminina de modo geral.

Lahi, “vóvó”, foi a forma pela qual me referi muitas vezes à Mahuederu, e tal como ela gostava, ainda que não compartilhássemos do mesmo espaço doméstico. Tal chamamento confere, entre os Karajá, respeito com os mais velhos e tudo que eles representam socialmente, encarados como guardiões do *badèdǎyǎnana*, que pode ser traduzido como conhecimento ou a própria cultura. Os Karajá costumam dar ênfase às etapas dos ciclos de vida – e que são muitas (conferir Tabela 1) –, além de demarcar rigidamente os rituais de passagem. Eu estava diante de uma mulher mais velha, de notório saber, que abriu sua casa e estendeu muitas vezes sua esteira (*bykirè*) para que pudéssemos estar juntas e assim poder acompanhar seu trabalho, ouvi-la e observá-la. “Ouvir” e “observar”, aliás, mostram-se condições primordiais na aquisição de conhecimento entre os Karajá. Quanto a isso, como exemplo, a palavra *nõhõ* pode designar tanto “orelha/ouvido” (*nõhõtì*) quanto “criação”, “filho” ou “colar”³⁷ (*nõhõsa*). Os Karajá dizem que os *ijasò* são *nõhõ* (criação) das crianças. Quando se esquece de algo fala-se *wanõhõtì rusa*, que pode ser traduzido como “meu ouvido esqueceu”. Quando se aprende algo, como as histórias, usa-se a expressão *wanõhõtì-kò ralò* (“...entraram em meus ouvidos”). Em linhas gerais, sabe das coisas aquele que ouve e que observa, aquele que participa e que realiza. Ou nos termos que muito ouvi em Hāwaló, “quem vive a cultura”.

As pessoas mais velhas desfrutam de um conhecimento cumulativo e são valorizadas por suas experiências de vida. Essas pessoas são constantemente procuradas e acessadas pelas gerações mais novas para que lhes forneçam informações sobre muitos assuntos, tal como a memória genealógica, detalhes da organização ritual, procedimentos de cura, produções materiais, sobre as coisas de *hykyna mahadu*, incluindo suas histórias. A autoridade creditada a elas recai sobre o peso do tempo vivido, isto é, os Karajá prestigiam as trajetórias pessoais e as marcas e lembranças indefectíveis de tais trajetórias, que remetem fundamentalmente à intensidade da experiência ou, ao menos, a

³⁷ Corresponde ao colar grande de miçangas que é colocado embaixo do colar *myrani*, podendo ser usado tanto por homens quanto por mulheres em ocasiões rituais.

intensidade dada à experiência. Essa veemência da e/ou na experiência é manifestada pela expressão, muitas vezes comum em conversas, “é verdade, aconteceu!”³⁸.

São os mais velhos, portanto, tidos como fontes potenciais de ao menos um gênero narrativo³⁹: as *ijaky*. As *ijaky* são frequentemente entendidas entre os Karajá enquanto “história dos antigos”, que teria sido legada por seus ancestrais e são transmitidas de geração em geração. Sua enunciação é apreciada pelas pessoas quando atendem a forma não-coloquial, exigindo assim formalização e técnica. Elas descrevem o mundo primevo em que os animais falavam com os humanos e onde havia o trânsito de diversos seres no céu, na superfície da terra e no fundo do rio, um mundo de qualidades homogêneas e com muitas características contrastivas com a realidade atual – e por isso, eminentemente transformacional. As *ijaky* não raramente são acrescidas de relatos e histórias *sobre* os antigos, isto é, relatos sobre o modo de ser e fazer das pessoas de gerações pretéritas. Em certo sentido, é também o que hoje se produz sobre o passado. Lanço mão de uma conceituação precisa feita por Nadia Farage (2002: 514) sobre o *kotuanao*, um gênero narrativo dos Wapishana, para quem “(...) a condição da narrativa é, no presente, a recriação constante e infinita do passado”. As *ijaky*, enquanto um gênero narrativo karajá, diferentemente dos Wapishana (que não remetem ‘ao que foi’ porque referenciam os mortos na condição de antigos), permite se sustentar ou não na experiência vivida, quer dizer, é implicada na experiência do enunciador vivo tanto quanto de algum parente morto (*worosy*).

Com frequência, as narradoras das *lahi ijaky* citam a sua própria narrativa (“eu vou contar...”, “eu vi...”); contam as narrativas do que já foi narrado, tendo seus avós como legítimas fontes (“é assim que nossos avós contam a história...”); e também a pronunciam diretamente (“para o povo antigo, antigo...”, “naquele tempo”). Ao falar de um passado recente, ouvi muitas vezes algo como “eu observava desde criança”, “na minha casa tinha

³⁸ Ouvi essa expressão em muitas situações. Elas se estendem nas “histórias dos antigos” até nas ‘focas’, maledicências e nos momentos corriqueiros da vida fora e dentro da aldeia.

³⁹ Além das (*lahi*) *ijaky*, há outros gêneros narrativos: os cantos cerimoniais entoados pelos homens e o lamento *ibru* evocado por mulheres e homens que estão em luto pela morte de algum ente familiar próximo. Segundo Maia (1997: 6), o *ibru* é precedido pelo *sybina*, entendido por ele como parte inicial do choro, caracterizada por “gritos, gemidos e soluços” quando as mulheres tomam conhecimento da morte de algum parente.

watxiuwkyla [uma espécie de tigela de barro em que os antigos tomavam *kalugi*⁴⁰]. Nesse tipo de enunciação as pessoas costumam referir nominalmente as pessoas da época.

kare làkykre ikuni mōna
eu vou contar

wiji iiky-mỹ karelàkykre anōma hakyky bàdè dà kǎhana-mỹ
hoje eu vou contar uma história sobre os tempos antigos

mỹ kàny inỹ labikè boho relykymỹ hỹrèrmỹ
assim meus avós contavam⁴¹.

Quando Mahuederu diz que é “filha de *hykyna mahadu*” e, por isso, ela sabe história, seu lugar enquanto narradora provém de duas possibilidades situacionais que se potencializam: por um lado, o de experienciar o modo de vida dos *hykyna mahadu* (“usei *wetykawa*”, por exemplo), de ter convivido com os *hykyna mahadu* em um mundo que, embora seja similar ao atual, possui muitas particularidades; e de outro e em decorrência do primeiro, o de “ouvir” e “observar” os modos de ser e fazer dos *hykyna mahadu*. Mas, se Mahuederu narra histórias dos antigos e discursa sobre os antigos, não são todas as ceramistas que sabem ou se sentem autorizadas a contar – não ao menos na oralidade e com tantos detalhes e complexidade.

Como já dito no capítulo anterior, o cacique Juanahu delegou à duas de suas lideranças, Crè e Dibexia⁴², que me apresentassem a algumas pessoas da aldeia. Nesse intento, no caminho até a casa de Mahuederu, nas duas primeiras visitas acompanhadas por Crè e depois por Dibexia, estes me informaram que além de ceramista Mahuederu também conhece muito as histórias do povo Karajá, posto que já tinha conversado com ambos sobre meu interesse por elas. Desde então fui atenta e curiosamente delineando alguns aspectos da qualidade de narradora de Mahuederu. Pessoas diversas

⁴⁰ *Kalugi* é uma comida muito apreciada pelos inỹ, um tipo de canjica ou arroz doce. O *watxiuwkyla* ainda é feito por algumas ceramistas, mas volta-se, quase que exclusivamente, para a venda.

⁴¹ Trata-se de trechos extraídos de livros bilíngues produzidos pelos Karajá (SOUZA E CALÇAVARA, 2016) e também da tese de Nunes (2016), sem os quais, certamente, não seria possível redigir o vernáculo.

⁴² Tanto Crè quanto Dibexia são de “família de ceramista”. A mãe de Crè, Kajiwi, é reconhecida pelo trabalho oleiro e cotidianamente se desloca até a cidade de São Félix para vender suas produções. No meu segundo dia em São Félix, enquanto esperava o cacique me buscar para seguirmos juntos para a aldeia, tive a oportunidade de conhecê-la. Ela e sua amiga Hatamaru, também ceramista, expunham *ritxòkò*, maracá, brincos, pulseiras, entre outros objetos, sob a esteira na calçada em frente à pousada onde pernoitei e assim diariamente faziam. Além de sua mãe, a esposa de Crè, Mahiru, também é ceramista e com quem tive a oportunidade de trabalhar. Já Dibexia, como já dito, descende de duas “famílias de ceramistas” (de avó materna e de sua avó paterna), e tem pesquisado sobre as *ritxòkò* no âmbito da Licenciatura Intercultural da UFG.

me perguntavam “o que Mahuederu te contou?” ou, ainda, “como ela contou tal história para você?”. Ao passo que Crè, por motivos já dispostos, teve que deixar de me acompanhar, Dibexia foi minha parceira de pesquisa em muitos momentos e até o final da minha estadia em campo. Em várias ocasiões ela me aludia a outras versões sobre o que tínhamos acabado de escutar. Algumas outras ceramistas com as quais vinha trabalhando, sabendo do meu interesse pelas *lahi ijaky*, se embaraçavam a dizê-las, quando não raro demonstravam-se desautorizadas para tal. Outras, no entanto, procuraram Mahuederu para melhor saber sobre elas, algo que elas não lembravam mais ou tampouco sabiam. Algumas vezes sondaram-me, durante as visitas, para contar a elas a versão de Mahuederu sobre a mesma história representada nas cerâmicas.

Foi ficando cada vez mais claro para mim que Mahuederu goza daquilo que Peter Gow (2014: 194) denominou de “mitopoiese” que, nos termos do autor, é a qualidade de quem

“conta ‘histórias dos antigos’ referindo-se somente a sua própria autoridade e à dos antigos. E ao fazê-lo, suas narrações expandem-se em profundidade e complexidade, trazendo mais detalhes e estabelecendo mais conexões. Ao tomarem-se mitopoiéticas, ficam mais à vontade contando histórias e são, em suma, melhores narradoras”.

Não tive a oportunidade de presenciar nenhuma situação em que Hatamaru e Xiromaru compartilhavam suas versões a outras pessoas, sejam elas crianças ou adultos, por duas razões. Primeiro porque minhas visitas a suas casas inibiam, por assim dizer, a proximidade de seus parentes, que preferiam nos deixar a vontade. E segundo, com exceção de Hatamaru, Xiromaru não se sentia autorizada a contar suas versões pois, segundo ela, poderia ser acusada de “mentirosa”. Esse receio de ter suas versões deslegitimadas perante o grupo é, em alguma medida, implicada pelos projetos de registro e documentação de histórias e saberes nos quais os Karajá estão cada vez mais engajados. Nesses empreendimentos, um grupo de pessoas da aldeia – professores, universitários, lideranças e alguns anciões –, escolhem histórias e definem uma versão para elas a fim de retê-las em materiais impressos ou em produções audiovisuais. Adianto aqui que essa mudança radical que faz da multiplicidade de versões das narrativas um *corpus* estático das mesmas, pronto para ser capturado e registrado, tem gerado imbróglis entre as pessoas e gerações do grupo em questão.

iv.ii Na esteira dos tempos

Diante das histórias que me foram contadas fui percebendo que os eventos narrados foram desenrolados em diferentes tempos, “depois disso” ou “antes daquilo”,

como me diziam. Entre os Karajá, a causalidade é uma das características mais axiomáticas de seus relatos míticos, sentida, a título de exemplo, na expressão “por isso que...”. Em relação aos vizinhos Javaé, Rodrigues (2007) argumenta que a mitologia explica a criação da sociedade e do mundo em termos de relações descontínuas, de modo que uma ação criadora é produto de uma interação envolvendo agentes diversos. Os Javaé tanto quanto os Karajá parecem possuir uma “visão relacional da realidade, em que as partes estão conectadas entre si e com o todo, mas também holonômica, em que cada parte contém e constitui-se pelos mesmos princípios da ordem total” (*id.*, 2008: 20).

Em vista disso, num esforço de conceber as formulações históricas de transformação do mundo, enunciadas de forma bastante fragmentada, cabe aqui a tarefa de organizar o encadeamento temporal de algumas narrativas karajá a fim de melhor entender parte das características do mundo primevo, dos atributos dos diferentes seres que nele habitavam, alguns dos quais materializados na *ritxòkò*. A ideia não é constituir um mosaico episódico de conformação da realidade atual e da organização social em si – tal como magistralmente empreendido por Rodrigues (2007, 2008) –, mas é, antes, captar minimamente o locus temporal em que as *ritxòkò* “com história” se enquadram.

Vale nos debruçarmos, ainda que sucintamente, sobre a perspectiva geral que Rodrigues (2007, 2008) e Nunes (2016, 2018) possuem acerca dos mitos Iny. Isso porque são estes autores que realizaram pesquisas recentes de maior fôlego entre Javaé e Karajá, levantando reflexões mais acuradas em torno das narrativas mito-históricas destes grupos. Com efeito, seus trabalhos revelaram-se importantes referências para esta dissertação, sem os quais não seria possível esmiuçar e melhor compreender características, detalhes e o encadeamento temporal dos episódios míticos.

Com o objetivo de superar alguns desconfortos ou inquietudes conceituais quando se fala em termos de “mito” ou “história” dos povos indígenas, Rodrigues em sua tese defende que, no caso Javaé, compreender o que este grupo define como História

“é inseparável de compreender a sua organização social, de modo que a análise do mito como uma teoria da práxis ocorre paralelamente à análise de como essa práxis histórica se realiza entre os Javaé, a sua forma atual” (2008: 19).

Esse entendimento só foi possível à medida que a autora procurou não insistir na oposição aparentemente inconciliável dos termos “mito” e “história”. Antes, seu objetivo foi

dar novos contornos semânticos a eles de acordo com a perspectiva javaé. Em sua análise, vislumbrou-se que as narrativas sobre o passado (o discurso sobre a origem da humanidade e a criação de toda a realidade envolvente) são constituídas no formato “mítico”, mas, ao mesmo tempo, “revelam um conteúdo “histórico””, no sentido de uma elaboração nativa a respeito da complexa dialética entre estrutura e agência” (*ibid.*).

Por seu turno, Nunes trata de mitologia, parentesco, ritual, xamanismo, gênero, para elencar apenas alguns temas, visando refletir sobre as “transformações *no* e *do* universo inĩ”, no plano ritual, estrutural e “histórico”. As narrativas do mundo primevo mostram, em sua tese, como os seres encontravam-se “perto da transformação”, ideia expressa pelo termo *isĩru*. Em suas palavras,

Percorro a mitologia para mostrar que o surgimento da humanidade verdadeira e do mundo atual correspondem a uma passagem de um estado absolutamente transformativo (*isĩru*), no qual “qualquer pessoa podia se transformar em algum bicho”, nas palavras de Xirihore, para um estado em que cada ser tem uma forma corporal (relativamente) estabilizada (NUNES, 2016: 40).

O autor procura costurar alguns aspectos que ajudam compreender o modo como os Karajá de Santa Isabel do Morro “se produzem como um coletivo propriamente humano no mundo de hoje”. Ele comenta que o “tempo dos antigos” versado nas narrativas míticas é antecessor ao “tempo do pessoal de hoje”. No entanto, adverte Nunes, essa anterioridade “é mais lógica do que histórica. (...) Desse modo, o mundo primevo não é um passado, algo que já aconteceu e já acabou, mas um estado logicamente anterior e *presente*, pois está em relação dialética com o mundo atual (...)” (*ibid.*: 478 [grifos do autor]).

Se os antigos (pessoas concretas que morreram há muito, ancestrais dos Inĩ atuais) já acabaram, o “tempo dos antigos” é presente; se a ação humana moralmente apropriada é aquela capaz de evidenciar formas-inĩ, e se as formas (e a cultura) são, por definição, do tempo dos antigos, no sentido de sua origem (e por isso os Karajá associam-nas aos antigos), então esse “tempo” tampouco é um ‘passado histórico’ (*ibid.*: 479).

As narrativas inĩ sobre a origem da humanidade são diversas em suas versões e não são redutíveis a variações de um único “mito de origem”, amplamente difundido entre

as etnografias sobre os Karajá, que descreve como os habitantes do mundo subaquático, o *Berahitxi*, emergiram até a superfície terrestre após a descoberta de uma passagem, chegando, finalmente, às praias do rio Araguaia⁴³. Nos meus primeiros dias na aldeia Hãwaló, algumas pessoas me diziam que o nome dado a aldeia se refere a um morro localizado na atual cidade de São Félix do Araguaia, onde os *hykyna mahadu*, “povo de antigamente”, viveu algum tempo. Não raro me sugeriam conversar com algumas pessoas que sabiam a história de como “chegamos aqui”. O ‘aqui’, no entanto, não se limita a área compreendida como a aldeia Hãwaló ou o morro em São Félix do Araguaia. No sentido nativo tal como compreendi, o ‘aqui’ denotava a incursão dos Karajá nas duas margens do Araguaia, uma área consideravelmente mais abrangente do que a atual, e que num sentido mais estrito corresponde à sua mitologia de origem.

Com o tempo, me foram narradas algumas histórias relativas à criação da humanidade e à ocupação dos Karajá na porção média da bacia do rio Araguaia. Ao contrário do que eu supunha, o mito sobre *berahatxi-rbi olodu mahadu*, “o povo que veio do fundo do rio” é uma história ‘recente’ (NUNES, 2016: 31; TAVEIRA, 1978: 27), isto é, este episódio aconteceu posteriormente ao fim da primeira humanidade. Esta primeira humanidade sucumbiu em decorrência da revelação do segredo da casa dos homens e foi substituída tempos depois pelos habitantes do mundo subaquático.

Tive alguma dificuldade em entender a cronologia das narrativas justamente pelo alto nível de fragmentação em que estas me foram contadas e, igualmente, reportadas à maioria das etnografias – quando as foram. Alguns de meus interlocutores tentavam aludir a demarcação temporal das narrativas dizendo que tal fato tinha acontecido antes ou depois de tal coisa; que os bichos tinham deixado de falar *inỹrybe*, a língua karajá, no advento das transformações feitas por Kanỹxiwè, por exemplo.

Kanỹxiwè é um personagem mítico um tanto ambíguo para os Inỹ, que assume um papel de anti-herói por sua personalidade trocista e por sua capacidade nefasta. Ouvi muitas vezes que Kanỹxiwè é “muito danado”, sendo até mesmo encarado como o “diabo”. Ele possui um caráter eminentemente transformador – e aqui reside a sua ambiguidade –, dando origem à forma da realidade atual Karajá. Isso foi expresso por diversas vezes em termos de “o que era e como é”, “se não fosse ele...”, “por isso que...”,

⁴³ Cf. Erenreich (1948: 79-80), Lipkind (1940: 248-249), Donahue (1982: 36-37 e 161-162), Lima Filho (1994), Pétesch (1992: 145), Rodrigues (2008), para citarmos apenas alguns nomes.

o que denota uma demarcação temporal episódica das histórias Inỹ além de conferir um estatuto de “verdade” (*òbíti*) para estas. As produções de Toral (1992) e de Eduardo Nunes (2016) atestam que a existência de Kanỹxiwè, segundo os Karajá, antecede qualquer pessoa ou coisa entre os Inỹ. “Só existia Kanysiwe com a avó dele” (trecho de uma narrativa publicada em TORAL, 1992: Anexos: 14). Em suma, além de uma referência histórica, ele é visto como um princípio dinâmico que introduziu descontinuidades na configuração homogênea do mundo primordial.

As teses de Patrícia Rodrigues (2008) e de Eduardo Nunes (2016) refletem sobre o encadeamento temporal das histórias Inỹ. Apesar da locução fracionada, Rodrigues (*idem*: 26), em seu trabalho sobre a teorização Javaé da História, notou que os inúmeros mitos narrados a ela são “fragmentos de um único e grande relato sobre os ‘tempos de criação’”, a constituir uma linearidade temporal, e “que só podiam ser compreendidos em sua relação com o todo”. De forma análoga, Nunes situa dois períodos cruciais das narrativas míticas inỹ, sendo: a primeira humanidade, no tempo da perambulação de Kanỹxiwè pela calha do rio Araguaia e, posteriormente, a ascensão dos habitantes do fundo do rio e a vingança de Teribrè contra o povo Wèrè.

“Essa humanidade primeva foi extinta em um episódio trágico. Só dois irmãos sobreviveram. E é em substituição (*tèrèwy-mỹ*) a estes que os *berahatxi làdu*, os ‘habitantes do fundo do rio’, vêm para o mundo de fora” (*idem*: 31).

Há muitas histórias sobre essa primeira humanidade. A Ilha do Bananal é o palco dos episódios em que os primeiros humanos passaram por sucessivas transformações até a conformação da realidade atual. Foi nesse tempo que Kanỹxiwè perambulando pelo vale do rio Araguaia, diante da escuridão arrastada, da noite vagarosa, trouxe o Sol. Foi o tempo e local de origem de muitas coisas, como a descoberta do sexo, dos vários tipos de seres (animais, *jjasò* e ‘gentes’ propriamente ditas), seus corpos e atribuições específicas, dos hábitos e das técnicas que hoje perduram entre os Inỹ Mahadu. E a “caminhada de Kanỹxiwè” - termo este que aparece no nome da tese de Patrícia Rodrigues⁴⁴ - de acordo com Nunes:

“(...) é antes um tempo do que um evento. Pouco aconteceu antes dele partir; uma enormidade de eventos tiveram lugar enquanto ele caminhava (cf. também RODRIGUES, 2008b); e quando ele chegou ao fim de sua jornada, o

⁴⁴ Na língua javaé, Kanỹxiwè é chamado de Tanỹxiwè.

tempo em que os animais falavam já estava próximo de seu fim – muito, é claro, por causa do próprio *Âñxiwè*. Sua caminhada, assim, é uma imagem desse tempo primordial, o tempo prenhe de um aspecto *añni*: os animais eram gente e falavam, também as árvores e outros seres, e também os humanos primevos, que podiam igualmente conversar com os animais, se casar e ter filhos com eles” (*op. cit.*: 133).

A elaboração de histórias na *ritxòkò* foi propiciada, em larga medida, a partir da emergência do estilo *wijina bdè ritxòkò*, “*ritxòkò* dos tempos atuais”, posto que a argila passou a ser queimada, o que efetivou maior complexidade dos repertórios plásticos. As ceramistas incrementaram braços, pernas e, com isso, desponta-se uma série de posições, formas e detalhes, dando um apelo não somente cenográfico, mas também antropomorfo às peças deste estilo, qualidade corpórea de seres míticos e sobrenaturais aplicada na cerâmica. Assim, na miríade de possibilidades de formas a serem modeladas pelas ceramistas, entre cenas cotidianas e rituais vivenciadas pelos Karajá no passado e no presente, soma-se enredos mito-históricos karajá. Há peças, por exemplo, que remetem a duas ou mais histórias (*ijaky*) e um conjunto de peças pode reportar uma única história.



Figura 31 - *Ritxòkò* de Hatamaru. Entre elas, Inyini e Kaboi. Fonte: da autora, 2018.

Centram-se na *ritxòkò* algumas modalidades sensíveis – visíveis, materiais e enunciativas – por meio das quais abre-se, ali na esteira junto das ceramistas, o universo de seus repertórios mitohistóricos. Através da *ritxòkò* e sua potencialidade iconográfica se exhibe o personagem Kubelè que quebrou o pote de água escondido pelos *hàri* (xamãs) e solucionou a seca d'água; o caso do *kotuni ratisõwè*, uma tartaruga de duas, três ou mais cabeças que matava os Inỹ e os *irodu* (bichos); o namoro entre uma moça (*ijadokoma*) e o jacaré (*kabòròrò*); enfim, outros episódios envolvendo uma série de *anõni* que, na *ritxòkò*, são concebidos como “bichos ou seres monstruosos/sobrenaturais”, de estatura antropomorfa – *Benorá* (tucunaré), *Krerà* (sapo), *Hiré* (pássaro), etc. Na imagem acima, Hatamaru expõe suas produções associadas a algumas histórias: de Kaboi, da onça que namorou tartaruga, da moça que criou onça, da tartaruga monstruosa e de Inỹni (uma espécie de bicho do mato).

A iconografia da cerâmica *ritxòkò* mostrou-se um *locus* privilegiado para captar muitas dessas histórias e tantas outras que, numa dada cronologia, as sucederam, como é o caso da opulência do ancestral Kaboi e o movimento de descoberta do mundo terrestre; o busto *Inỹrakrè* (“cabeça de Inỹ”) que narra a decapitação de pessoas Inỹ com a chegada trágica da bandeira de Antônio Pires de Camargo, o *Wajoromani* (um ser disciplinador de crianças), entre tantas outras. Ouvir sobre esses momentos diante de um conjunto de *ritxòkò* é entremear-se pelas qualidades do mundo primordial profundamente marcado por transformações, através das quais conformou-se o mundo atual. Percebe-se que o conjunto desses episódios forma uma narrativa permeada por muitos acontecimentos que a antecederam ou sucederam, expostos com dizeres como “Por isso que...”, “naquele tempo...”, “Depois que...”, “Lá onde...”.



Figura 32 - *Wajoromani*, ser disciplinador de crianças, feito por Mahuederu. Fonte: da autora, 2018.

Essas histórias e, por conseguinte, as *ritxòkò* associadas a elas, revelam também diferentes tipos de seres que habitavam o mundo primevo, ou melhor, revela a diferença discreta entre estes seres. As *ijaky* são povoadas por humanos, animais e *anõni*, que, até o momento, pode ser entendido enquanto uma entidade sobrenatural, mágica ou monstruosa. Nunes considera que a natureza desses seres enredados nos mitos é indiscernível: “as personagens humanas muito frequentemente se revelam como não-humanas; os animais eram gente e falavam” (*ibid.*: 146). Nas *ijaky* os animais desempenhavam ações semelhantes aos humanos, possuíam a mesma destreza que estes, falavam e pensavam de forma semelhante.

Assim, o que se vê numa *ritxòkò* cujo enredo associa-se às histórias de antigamente é a forma destas diferenças discretas, dos estados cambiantes e simultâneos que os seres desfrutavam: um cervo que era também gente; o jacaré que namorava com as mulheres; a tartaruga com várias cabeças que matava os pescadores; o busto de gente propriamente dita que falava e andava; a avó onça que cuidava de dois rapazes; a lagarta que copulava com um rapaz na rede de dormir etc. Conjuga-se, na cerâmica, detalhes ou “indícios” da morfologia animal no corpo Iny. Mas ainda que a *ritxòkò* permita restituir ou catalogar estes seres ou representar episódios de maneira mais ou menos literal ou “realista”, Mahuederu comentou diversas vezes, diante de suas produções, as atribuições destes seres, isto é,

suas ações, seus poderes, seus efeitos, as qualidades dos *anõni*, que em certo sentido conferem sentido à morfologia traçada.

iv.iii A matéria da monstruosidade: *añoni*

No tempo da perambulação do demiurgo Kan̄xiwè houve uma série de episódios envolvendo os humanos e animais, cujas potências transcendem as suas capacidades ordinárias atuais – são entendidos pelos Karajá enquanto *anõni*. Alguns desses episódios aparecem na *ritxòkò*, através das quais nos debruçaremos aqui a fim de captar minimamente o caráter *anõni*. De saída, vale o argumento de Nunes (2016: 128) de que “muito além de se referir a uma classe de seres, remete um modo de existência específico, característico do mundo do mito e circunda o mundo atual”. Outra definição preambular é a de Rodrigues (2003: 51), que entende o termo *anõni* como “nome de uma categoria geral que engloba todos os seres dotados de poderes mágicos, diferentes dos humanos sociais”.

As histórias replicadas na cerâmica e que ajudam a ilustrar o aspecto *anõni* no tempo primevo são, por exemplo, a do *Kotuni Ratisõwè*, “tartaruga de muitas cabeças”, Kubelè, In̄yrakrè, “cabeça de In̄y”, entre outras. Outros mitos que delineiam melhor o estatuto dos *anõni* e que não aparecem necessariamente traçados na *ritxòkò*, podem ser conferidos nos trabalhos de Toral (1992), Rodrigues (2008) e Nunes (2016). Não pretendo, contudo, estender a explicação para o contexto atual de trânsito dos *anõni* devido a falta de arcabouço etnográfico no que diz respeito ao ritual de iniciação dos meninos e ao xamanismo karajá. A ideia, antes, é apresentar alguns aspectos de um certo tipo de existência compartilhado por diferentes seres que habitavam o tempo primordial, alguns deles figurados na cerâmica *ritxòkò*.

Uma parte considerável dos enredos materializados na cerâmica *ritxòkò* remete a histórias dedicadas às crianças ou, no termo Karajá, a *lahi ijaky*, “histórias das vovós”. Mahuederu comenta que há histórias mais facilmente assimiladas ou ouvidas pelas crianças em detrimento de outras, mais complexas e extensas. Estas últimas, segundo ela, as crianças não ouvem direito, não as entendem. Ela mesmo passou a compreendê-las e contá-las apenas quando adulta. Esse fato reforça a condição mitopoiética de Mahuederu, posto que no processo de mitopoiese, segundo Gow (2014: 195), “conforme envelhecem, as pessoas contam mitos de forma cada vez mais confiante e complexa e o fazem ao transformarem espontaneamente tanto as versões que ouviram há muito tempo como também suas próprias versões anteriores”. De forma mais ou menos análoga, são as mulheres mais

velhas que dão contornos plásticos a essas histórias, ainda que não necessariamente as enunciem durante a atividade oleira.

Hatamaru e Xiromaru dedicam-se, na atividade oleira, a figurar os personagens dessas histórias que prendem mais a atenção das crianças e daqueles em fase de puberdade, como é o caso da história da tartaruga de muitas cabeças, da avó onça, do jacaré namorador, do bicho do mato Inĩni, enfim. Já Mahuederu, além de modelar tais enredos, também emprega em suas produções seres e enredos mais complexos, como o de Inĩrakrè, “cabeça de gente, de Inĩ” que rememora a chegada dos bandeirantes no vale do Araguaia, ou ainda, de sobrenaturais da fauna local, que rondam o imaginário do grupo, tal como Benorá e Krerà. E como já dito, foi com esta última ceramista que pude acompanhar, por vezes, a contação de algumas histórias junto a um pequeno público – entre netos, filhos e conhecidos desta. Como se verá adiante, Mahuederu se dispõe, por vezes, a narrar e a modelar concomitantemente.

O povo de antigamente, *hykyna mahadu*, contava que existia um bicho em um dos trechos do rio que atacava os Inĩ. Toda vez que um Inĩ chegava até tal localização para pescar, acabava devorado por esse bicho. Quem passava longe não morria. Esse bicho era *kotuni ratisõwè*, tartaruga de duas, três ou quatro cabeças. A única a saber do que se tratava era a coruja que vivia em cima da árvore, próximo ao local de ataque da tartaruga. A coruja ficava só observando, observando... ela sabia quem matava os Inĩ. Certa vez a coruja disse ao seu neto para não passar perto do *kotuni* já que ele atacava os Inĩ Mahadu. Seu neto estava de resguardo, esperando o nascimento de seu filho e, por isso, não teria condições de combater aquele bicho. Mesmo assim não respeitou o conselho da avó coruja e foi devorado pela tartaruga. Não mergulhou mais. Seu irmão, *makòlòkòlò* (uma espécie diferente de coruja), fez o mesmo trajeto mas não sucumbiu pois era guerreiro, pequeno e ágil, conseguindo escapar do *kotuni*. “Por isso que as mulheres fazem *ritxòkò* com várias cabeças”.

André Toral (1992), baseando-se na análise de David e Gretchen Fortune (1964) do Summer Institute, comenta que o termo *anõni* é formado por um pronome *ãõ-*, que designa “coisa”, seguido de *-ni*, pósfixo nominalizador, que significa “semelhante a”. O próprio autor lança mão da tradução livre “os que parecem ser (diversas coisas)”. Ele traz como exemplo o termo “Inĩni” – nome utilizado pelos Karajá para remeter a uma espécie de “bicho do mato” –, que, segundo ele, significaria “o que parece gente”. Há uma série de neologismos utilizados pelos Karajá que carregam de maneira estrita essa semântica, como o caso da palavra *tainani* para corresponder a “lâmpada” (*tainá* significa “estrela” acrescido de *-ni*, “aquilo que parece estrela”). O termo *anõni* (na fala das mulheres) e *aõni* (na fala dos homens) é frequentemente escutado por aqueles que se dedicam a passar

alguns dias junto dos Karajá e a sua duplicidade, *añoniañoni*, indica a pluralidade ou um conjunto de *añni*.

Esse tipo de existência remete, em termos gerais, tanto a um conjunto de seres do tempo mítico quanto a seres que participam do ritual de iniciação masculina, quando transitam na casa dos homens e se apresentam no “pátio ritual” (*ijoina*), também podendo ser convocados pelos xamãs (*hàri*) atualmente⁴⁵. Os primeiros humanos eram *añni*, da mesma forma que os animais, as árvores e outros seres também possuíam esse modo de existência particular. Fala-se, por exemplo, que Kanỹxiwè é um grande *añni*; que onça (*halokoè*), pirarucu (*bàdokujàkè* ou *watxibirè*), jacaré (*kabròrò*), tamanduá (*wariri*), entre outros animais eram *añni*. Todos eles falavam e interagem com os humanos e com a flora local, possuindo também alguns princípios mágicos ou transformadores; do mesmo modo, as árvores (*badèradè*), que ouviam as cobras, as aranhas, os grilos, falavam e trocavam de pele.

Com efeito, conforme ouvi com uma certa recorrência em Hãwaló, os Karajá costumam dizer “bicho” para traduzir *añni*. Isso não significa que *añni* remete apenas a animais, como já dito. Há classes de *añni*, sendo a de animais uma delas – talvez seja a classe de maior diversidade de *añni*. Contudo, há um termo específico para remeter aos “bichos” ou “animais”, que é *irodu*. Esse termo é empregado também quando se fala dos animais da fauna local manufaturados em cerâmica: os *irodusymo*, “bichinhos”. Contrariando a catalogação de muitas instituições museais, os animais em cerâmica não compõem o que os Karajá entendem como *ritxòkò*. Ainda que os processos de produção sejam os mesmos (o preparo do barro, as duas queimas e sua decoração a base da mesma tinta preta), bem como os destinos traçados a eles, na *ritxòkò* revelam-se outras formas – propriamente humanas e *añni*.

O que se vê na *ritxòkò* é a aparência antropomorfa, isto é, animais que possuem elementos corpóreos típicos dos humanos: pernas, braços, seios, corte de cabelo e detalhes como a tatuagem facial (*kòmarurà*). Essa característica antropomorfa recai justamente na qualidade que diferentes tipos de seres possuíam no tempo mítico: de se transformar em diferentes seres para atingir fins e objetivos específicos. Assim, antes da

⁴⁵ José Hani Karajá e Hibederi Uriwau Karajá, ambos da aldeia Fontoura, explicam da seguinte forma: “Para o povo Inỹ, todos os seres fantásticos existentes no céu, na terra e na água são denominados *añni*. O significado da palavra *añni* é ‘as feras da água e do céu’, pois o *añni* se transforma, ou seja, tem o poder de transformar qualquer coisa, segundo os *hàri*” (IPHAN, 2019: 73).

ritxòkò elencar alguns dos diferentes seres que habitavam o mundo primevo, as suas formas expressivas sugerem a pluralidade de poderes, efeitos e habilidades que esses seres desfrutavam. A antropomorfia da cerâmica, sendo assim, abriga a forma de existência *anõni*.

Os *anõni* agiam através da fala, do pensamento e do desejo, de forma que também se ouviam os pensamentos de outrem. São inúmeros os exemplos de narrativas que atestam essas capacidades. Kanyxiwè, por exemplo, conquistou o sol (*txuú*) porque ele ouvia os pensamentos queixosos de sua sogra quanto à escuridão na roça. Assim, o demiurgo transformou-se em morto para tentar roubar o *hetô* (cocar de penas) do Uruburei, que acabou cedendo a Kanyxiwè este adorno. Outro enredo expresso na cerâmica diz respeito à história da lagarta (*ijaré*) que namorou rapaz. Toda a noite a lagarta se transformava em gente e namorava com o rapaz na rede na qual este dormia. Pela manhã, a irmã do rapaz estendia a rede sob o sol e derrubava a lagarta. Esta queixou-se com seu namorado, dizendo que se ela morresse o levaria junto. Mesmo depois dos pedidos do rapaz, sua irmã continuou estendendo a rede até a lagarta ser gravemente ferida e morrer. Dias depois, o rapaz sucumbiu a fortes dores no estômago.

A natureza dos *anõni* é monstruosa tanto quanto benévola. Alguns *anõni* são encarados como monstruosos e antropófagos (*inỹròdu*), como é o caso da tartaruga de várias cabeças, habitante da água (*bèra làdu*), ou do Inỹni, morador do mato (*badèrahyky làdu*). Pude ver ambos materializados na cerâmica. Outros, ainda, são benévolos para com os Karajá, tal como Wati, namorada de Kubelè que inundou a terra, devolvendo a água aos Inỹ de antigamente (também materializado na cerâmica, como se verá a seguir). Mas, se esmiuçarmos algumas narrativas de antigamente, perceberemos a existência de seres de personalidade ambivalente, que tanto são benévolos quanto maléfico, a agir conforme as circunstâncias e objetivos, tal como a avó onça e o próprio Kanyxiwè, tido como demiurgo e *trickster*, deus e diabo.

Essas nuances vão de encontro a uma parte significativa da bibliografia dedicada aos Karajá que sustenta o caráter monstruoso e perigoso dos *anõni*. Para Fortune (1973 *apud* TORAL, 1992: 173), os *anõni* podem ser traduzidos enquanto “monstros”. Pétesch (1992: 88) também é tributária dessa acepção, segundo a qual estes seres são a versão radical da alteridade, encarando-os enquanto “monstros canibais” que povoam a superfície terrestre.

Há, ainda, os *añoni*, como os *ijasò*, “que servem para alegrar as pessoas” (*ixỹ bàdèsana*) (NUNES, 2016: 144) ou para protegê-las (TORAL, 1992). Os *ijasò* são seres mascarados que

aparecem no ritual de iniciação dos meninos ou em outros momentos (como o que pude presenciar), dançando e cantando. Basicamente, seu objetivo é auxiliar o crescimento das crianças iniciadas. Por outro lado, Nunes comenta que, quando os *ijasò* estão na aldeia, “apesar de seu caráter benévolo, ainda assim eles são perigosos. A produção de suas máscaras e a execução das danças e cantos são cercadas por uma série de segredos de domínio masculino e rigidamente formalizadas, o desrespeito a essas regras tendo consequências graves, incluindo a morte” (NUNES, *op. cit.*).

Uma discussão bibliográfica a respeito da relação *ijasò* – *anõni* está também repercutida nos trabalhos de Rodrigues (2008) e Schiel (2007). A primeira autora reconhece que associar os *ijasò* aos *anõni* é um equívoco, tendo em vista o jogo ritual das flechas, praticado durante o Hetohoky, onde os *ijasò* flecham os *anõni* que também habitam o fundo do rio. Segundo ela, os *ijasò* divertem e os *anõni* amedrontam. Isso está expresso no mito de Lakyni, a história da irmã que namorou seu irmão sem este saber. A irmã de Lakyni foi severamente punida por tal iniciativa, transformando-se em um *anõni* terrível das águas ao passo que Lakyni tornou-se em um lindo aruanã (*ijasò*).

Algumas das *lahi ijaky*, como a da lagarta que namorou rapaz e da tartaruga de muitas cabeças, não estão dispostas na cerâmica de forma explícita, enquanto personagens a serem fidedignamente modelados. Tanto nos trabalhos de Hatamaru quanto dos de Mahuederu, a *kotuni ratisowè* se apresenta em traços, como é o caso das peças multicéfalas. No caso de *ijaré*, Mahuederu costuma elegê-la nos múltiplos seios que uma peça pode carregar. A peça produzida por Mahuederu carrega em seus detalhes estas duas histórias, conforme figura abaixo. O conteúdo ou a significação desses traços estão ao largo do entendimento de alguém desinformado sobre os repertórios narrativos karajá.

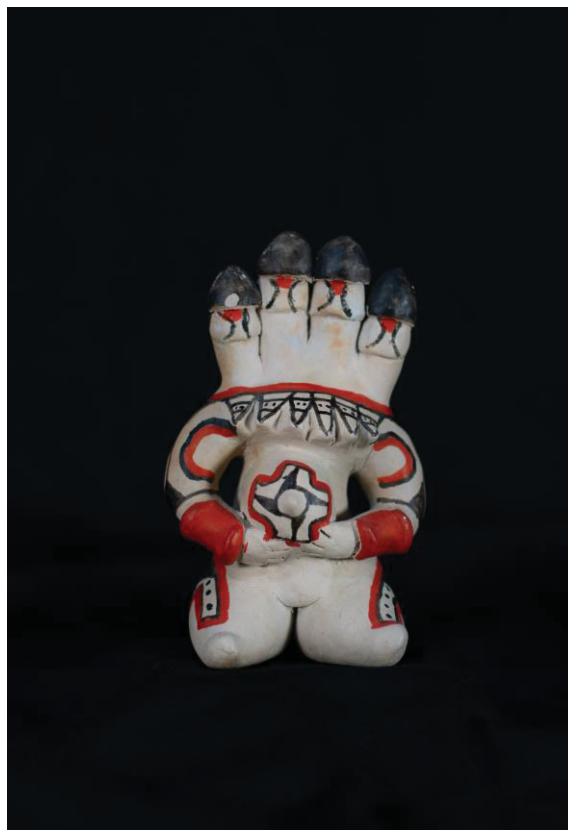


Figura 33 - *Ritxòkò* multicéfala e cheia de seios associada às histórias da tartaruga monstruosa e à da lagarta. Acervo pessoal da autora. Fonte: Daniella Schuarts, 2019.

Entretanto, esses traços não devem ser apreciados enquanto meras “ilustrações” das *lahi ijaky*, tampouco as histórias “legendas” dos traços (BARCELOS NETO, 2002: 115). Ainda que haja uma complementariedade entre os contornos plásticos e as narrativas míticas, a modelação de elementos constitutivos do *corpus* mítico se desenvolve de forma intuitiva, fruto da sapiência e da criatividade de cada ceramista. Nos termos de Aristóteles Barcelos Neto sobre os desenhos feitos por xamãs Waujá, as imagens são “um campo reflexivo próprio sobre as alteridades extra-humanas” (*ibid.*).

Percebi que os detalhes empregados na *ritxòkò* e que se associam às *ijaky* constituem-se muito mais como índices do que como ícones. Isso está em consonância, em maior ou menor medida, com aquilo que Els Lagrou e Carlos Severi (2013: 11) falam sobre o modo como a figuração na arte ameríndia “insiste sugerir muito mais do que revelar”. Sob essa ótica, impõe-se o conceito de quimera desenvolvido por Severi, segundo o qual “é toda imagem múltipla que, associando em uma só forma índices visuais provindos de seres diferentes (um pássaro e um ser humano, uma serpente e um jaguar, ou um lobo e um leão

marinho...), provoca uma projeção por parte do olho, que faz surgir uma imagem implicando *ao mesmo tempo* a presença destes seres diferentes” (*ibid.*).

O contexto da formulação a respeito do princípio quimérico se insere na perspectiva que refuta a antropologia simbólica, segundo a qual entende a arte ameríndia enquanto representação e significação da sociedade da qual emerge. Severi advoga em favor de que a arte e as imagens presentificam mais do que representam e assim propõe que, no estudo da arte, o que interessa é a “capacidade da ação cognitiva pela condensação das relações, intencionalidades e identidades complexas, contraditórias e paradoxais” (DEMARCHI, 2009: 181). O efeito principal da elaboração desse conceito é o deslocamento de uma análise voltada para o simbolismo (e assim para a significação), centrando-se “no caráter icônico das imagens, no caso de Severi” (*ibid.*).

Análise de Severi sustenta que nas tradições ditas “orais”, a estrutura por indícios “confere à imagem um aspecto particular que lhe permite desempenhar um papel crucial nas práticas sociais, tanto ligadas à memorização como à consolidação de um saber” (SEVERI, *op. cit.*). Assim, o princípio quimérico, enquanto um modo de construir “memórias sociais”, conduz o espectador aos seus aspectos invisíveis por meio de uma projeção mental. O autor, enfim, sentencia:

Uma quimera não representa seres, mas relações, possíveis ou pensadas como tais, entre seres. A ideia de representação quimérica não se inscreve em uma tipologia de iconografias, mas em uma lógica das relações icônicas, que se desdobra tanto nas imagens como nos atos de olhar que elas implicam.

Ainda que a *nixòkò* não esteja inserida em contextos rituais – campo de incidência das representações quiméricas, tal qual Severi discute –, sua proximidade com a análise deste autor recai no modo como este objeto cerâmico permite representar não apenas seres, mas seus atributos e possíveis relações. Nos termos de Severi (*ibid.*: 50), “trata-se sempre de representar, pela via quimérica, a pluralidade potencial de cada criatura mitológica”.

iv.iii.i O pote d’água de Kubelè e a inundação da terra

A história de Kubelè se refere a um momento muito antigo, quando havia Iny no “mundo de cá”, isto é, no mundo terrestre. Isso ocorreu, segundo Mahuederu, muito antes dos Iny saírem do fundo do

rio, tido por ela como um episódio recente. Antes do pessoal do *berahitxi* emergir à superfície terrestre havia pessoas do “lado de fora”, “do lado do rio Javaés”, onde, nas palavras de Dorewaru, registradas por Nunes (2016: 32), “(...) os pirarucus acabaram com uma turma de homens. Foi lá mesmo. Foi lá que as mulheres namoraram com o jacaré, foi lá mesmo. Foi lá que, como se diz... Ah sim! Tinha um pote muito grande, no tempo em que a água secou, foi lá que aconteceu, foi lá. Lá mesmo”. Importante mencionar que esta (primeira) humanidade que esteve dispersa nos braços do rio Javaés foi dizimada em decorrência da revelação do segredo da Casa dos Homens e foram substituídos pelos habitantes do fundo do rio.

O episódio mítico descrito nesta seção está baseado na perspectiva de Mahuederu, que não apenas me narrou como também modelou seus protagonistas, Kubelè e Wati, junto a uma das cenas principais desta história. Wati nas mãos de Mahuederu é um cervo antropomorfo, que fora casada com um Kubelè, um Iny. Ela costuma fazer Kubelè individualmente, como também junto de sua esposa. Somado a ele(s), há uma outra peça que constitui a cenografia da narrativa: um tronco de uma árvore, cujo topo encontra-se um pote d’água. Tudo devidamente decorado.

Na esteira, um saco contendo uma quantia considerável de argila tratada estava posto ao lado de Mahuederu. Enquanto íamos conversando sobre seu trabalho oleiro, sobre coisas da vida na aldeia, ela foi retirando alguns pedaços de barro. Em questão de minutos, Mahuederu enganchou o assunto ao tempo mítico, passando a narrar a história de Kubelè, com um dos pedaços da argila em mãos. Massageava a massa ao mesmo tempo em que conduzia a mim, seu filho Kariryra e Dibexia aos meandros da história, ora compenetrada com aquilo que estava entre seus dedos, ora com o olhar disperso alhures. No percurso da história, uma das mãos mantinha-se segurando a massa ao passo que outra gesticulava livremente, dimensionando espaços e simulando ações descritas.

A fluidez da narrativa se deu em *inyrybè*, na fala dos Karajá. Entremeavam-se junto às palavras onomatopeias, “ky ky ky ky!”, “txóó, txóó, txóó...”, entre outras, simbolizando sonoridades de coisas, acontecimentos e elementos. Essa figura de linguagem somada a gestos davam um tom performático a elocução de Mahuederu. Na intenção clara de reter minha atenção e meu interesse na sua história, Mahuederu se arriscava em algumas palavras em português, sem, contudo, conseguir uma fluência e clareza do que ela pretendia expor. A narrativa ficava truncada, confusa e assim aconselhávamos que ela continuasse em *inyrybè*. Ainda que eu não entendesse integralmente e de imediato seu relato, Dibexia, Kariryra e eu reagíamos sob risos e espantos a dramaticidade de Mahuederu. Estes dois, por vezes, interviam, perguntando ou comentando coisas a respeito do que estava sendo dito pela

narradora. Até o término da narrativa, Mahuederu tinha modelado um “bichinho” acoplado ao tronco de uma árvore. Essa *n̄txòkò* foi posteriormente queimada e decorada. Nos dias que se seguiram, Mahuederu confeccionou também Kubelè em um tamanho maior que aquele modelado durante sua narrativa.

A narração conjugada a modelação é mais um contexto no qual a *n̄txòkò* toma vida, nos termos de Ingold (2012), pois a contação de histórias é mais um dos ciclos e dinâmicas de vida que integram a coisa. O ato de falar parece concretizar a peça e imbuí-la de potência. É através de histórias particulares que a *n̄txòkò* assume formas e posições.



Figura 34 - Mahuederu narrando e modelando a história de Kubelè. Fonte: da autora, 2018.



Figura 35 - A história de Kubelè entre os dedos de Mahuederu. Fonte: da autora, 2018.

Antigamente a água era bem limpa. Faziam uso dela os animais, os humanos, os espíritos, todo mundo. Então, os xamãs (*hàri*) resolveram escondê-la, provavelmente por algum motivo perigoso⁴⁶. Roubaram a água e colocaram-na em um grande pote num lugar limpo e seguro. Todos que viviam naquele tempo ficaram sem água. Se queixaram, queixaram... O pessoal sofreu muito com a falta d'água. Wati estava muito triste com seu namorado Inỹ, que era Kubelè. Ela e seu filhote então saíram andando, andando, foram para muito longe até encontrar uma árvore e descansar embaixo dela. Ela viu um pote e quis ver o que havia dentro dele. Então, descobriu a água. Não avisou ninguém, nem Kubelè. Eles iam beber água e não mexiam no pote. Kubelè então resolveu seguir Wati, viu seus rastros em direção a um campo, a um brejo. Correu, correu... se escondendo das pessoas para não ser visto. Antes, diz que havia uma árvore muito alta e subiu nela. Lá estava o pote d'água. O pote era grande mesmo. Kubelè olhou dentro do pote que estava cheio d'água e com muitos aruanãs (*ijàsò*), viu cocar *rahetô* também, viu os seres da água, viu muito, tinha bastante! Kubelè viu também que um veado

⁴⁶ O início da narrativa infelizmente não foi gravado. O trecho da história disposta aqui foi registrado por mim e traduzida por Silvado Wahuka Karajá em setembro de 2019 e que mora atualmente em Goiânia. Ele desconhece o motivo pelo qual os *hàri* esconderam a água, mas acredita que a ação decorreu por algum perigo, já que os *hàri* "vêm coisas além do normal".

(*bodoè*) e seu filhote bebiam a água e iam embora... então quis esconder dos outros aquela água. Desceu da árvore e pensou: “como vai ser?”. Continuou pensando e então teve a ideia de beber muita água. Bebeu, bebeu... encheu a barriga, saiu dali e vomitou muito. Continuou bebendo a água e vomitando. Ele não conseguia correr ainda. Bebeu mais água e vomitou. Fez isso muitas vezes até ficar curado, mas ainda estava cansado. Descobriu que quanto mais bebia e vomitava, mais leve ficava. Essa era a forma de curar. Assim ele conseguiria fugir daquele lugar.

Então, Kubelè correu de novo e desta vez chegou ao lugar alto onde ele queria e se sentiria salvo. Disse: “Agora sim, está bem!”. No passado, os homens usavam flecha de *juasa* (taquara envenenada) e borduna. Essas duas peças eram muito utilizadas como forma de defesa. Kubele pensou “agora vou ver se consigo quebrar esse pote”. As bordunadas foram dadas do mesmo tanto das corridas que fez, do mesmo tanto das vomitadas que deu. Deu a bordunada, pof! Pof! Pof! Pof! Até que começou a trincar o pote. Deu mais outra e aí sim, diz que o pote partiu no meio, então a água desceu, txoooo! Ele correu e a água vinha atrás dele, mas ele estava tão leve que correu muito mais que a água. A água formou uma grande enxurrada, uma cachoeira vinha atrás dele. E os seres d’água, os aruanãs, vinham para atacar e matar, mas ele correu, correu, Kubelè correu, muitos bichos vinham atrás dele. Conseguiu subir no lugar alto onde a água não poderia alcançá-lo e parou de correr. A água ficou parada, se acumulou. Dizem que Kubelè saiu gritando dizendo seu nome: “Kubelè quebrou o pote!”, e assim saiu repetindo pela aldeia informando que havia quebrado o pote e que havia água para todos. Sua mulher Wati, surpresa, falou: “Que coisa! Ele descobriu!”. Todos saíram de suas casas e gritavam: “dizem que Kubelè quebrou a água, gente”. O povo correu para a água, bebendo e enchendo suas cumbucas, cabaças, enchendo as vasilhas. A água ficou ali parada próxima à aldeia.



Figura 36 - Wati e Kubèlè. Acervo pessoal da autora. Foto: Daniella Schuarts, 2019.

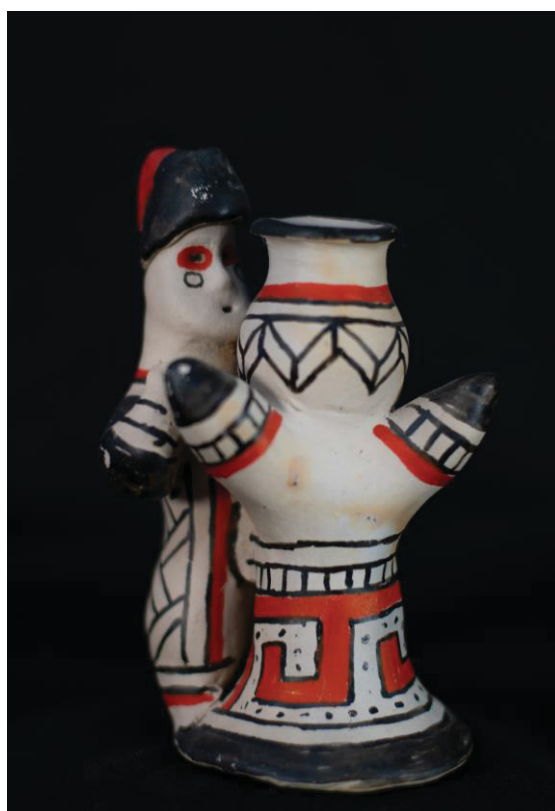


Figura 37 - Kubèlè e o pote d'água. Acervo pessoal. Foto: Daniella Schuarts, 2019.

iv.iii.ii O povo que veio do fundo do rio

Há personagens e seres que são mais recorrentes na cerâmica em detrimento de outros, como é o caso de Kaboi, um dos protagonistas do mito *berahatxi-rbi olodu mahadu*, “o povo que veio do fundo do rio”, no qual se conta o surgimento da humanidade e a ocupação na calha do rio Araguaia. Como já mencionado, apesar de boa parte da bibliografia referir-se a este episódio como sendo o mito de origem dos Karajá, pessoas deste grupo como também os Javaé mencionam que os habitantes do fundo do rio, ao emergirem à superfície terrestre, substituíram uma primeira humanidade que havia sido dizimada por ocasião da revelação do segredo da casa dos homens. Segundo Nunes (2016: 30), “essa é talvez a narrativa karajá mais conhecida e publicada, utilizada inclusive por Lévi-Strauss (2004 [1964]) em sua análise dos mitos da vida breve”.

Segundo Hatamaru, Kaboi foi um dos primeiros personagens míticos a serem confeccionados pelas ceramistas de antigamente, de forma análoga ao que ela elaborou, conforme registrado na Figura 39. Mahuederu, que também modela este personagem, comentou, por outro lado, sobre as *ritxòkò* associadas aos mitos são recentes. Um de seus filhos sugeriu a ela contar as histórias de Inỹ no seu trabalho oleiro e assim ela fez, inaugurando, por assim dizer, esse repertório plástico. No trabalho das mulheres que a antecederam, alega ela, as *ijaky* não estavam figuradas na cerâmica e a sua especialidade enquanto ceramista é justamente plasmá-las na *ritxòkò*.

Em Santa Isabel do Morro, pude observar diferentes versões do Kaboi em cerâmica. Cada ceramista que se dedica a materializá-lo o faz à sua maneira, podendo ser feito nos estilos *hykyna* e *wijina bdè ritxòkò*. A característica comum das diferentes versões é a silhueta roliça. Abaixo, a figura à esquerda ilustra Kaboi sem os membros do corpo, associada ao estilo de antigamente, com o tronco do corpo arredondado achatado. Já na segunda imagem, o Kaboi se enquadra no estilo dos tempos atuais, cujo volume é consideravelmente maior que a do estilo de antigamente, contando com braços e pernas.



Figura 39: Kaboi no estilo *hykyna ritxòkò* feito por Hatamaru. Fonte: da autora, 2018.

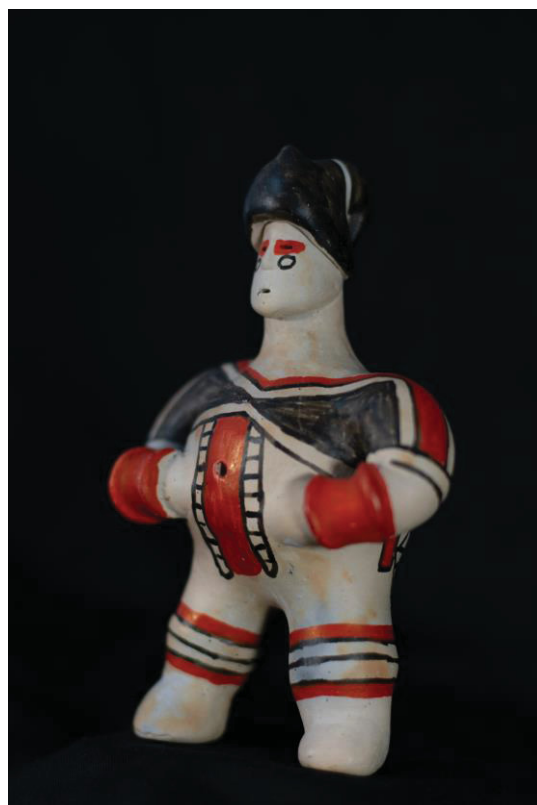


Figura 38: Kaboi no estilo *wijina bdè ritxòkò* feito por Mahuederu. Acervo pessoal da autora. Fonte: Daniella Schuarts, 2019.

A história narra a busca por mel feita por Wokubèdu, pai de um bebê e habitante do fundo do rio. Em sua busca, Wokubèdu foi andando por um trilheiro bem estreito, andando, andando... até que saiu para o lado de cá. Saiu e encontrou mel, pegou bastante frutas que dão no verão, colocando-as num cesto para retornar à sua família. Ele fez o caminho de volta por cima do seu rastro, pelo mesmo lugar em que chegou. Wokubèdu, pai de bebê, levou mel e as frutas para sua mulher e para seus filhos e as despejou dentro um de prato de cerâmica grande e fundo.

- “Aqui, meus queridos, o pai de vocês trouxe algumas frutas, vamos experimentar”, falou para a família.

A família experimentou e gostou de tudo. Tinha *èryso*, *èrydèsi* (dois tipos parecidos de côco, sendo o primeiro de babaçu). Então Wokubèdu contou para sua mulher que tinha encontrado um lugar diferente de onde viviam e que eles iriam sair para o lado de cá.

- “Vamos morar lá, lá é bom, lá é um bom lugar”.

- “Está bem! Vamos para lá”, respondeu a família.

E então Wokubèdu e sua família saíram do fundo do rio, levando parentes, homens, mulheres e crianças, todos juntos. Kaboi também se arrumou para sair mas acabou ficando no fundo do rio, pois sua barriga não coube no buraco de saída. Kaboi só colocou o pescoço para fora e não cabendo seu corpo no buraco, falou para sua esposa:

- “Koixaru, não vamos sair, porque do lado de fora existe morte. Ali tem um landi morto, tem *hatxuò* morto, tem *raradòò* (pequizeiro) morto”, e assim Kaboi foi nominando todas as árvores.

Do lado de cá haviam muitas árvores mortas e Kaboi foi descrevendo e falando o nome de todas elas. Foi ele quem deu nome às árvores, foi Kaboi. Mahuederu comenta que é por causa de seu avô Kaboi que as árvores que existem aqui têm nome. E ele disse:

- “Não vamos sair, meus filhos”, voltando para o fundo do rio.

Todos os moradores do *berahatxi* foram embora, vieram para o mundo de cá. Ficaram apenas Kaboi e sua família. Ele dizia então que lá no lugar deles, no fundo do rio, não existia morte. Na verdade, existia, mas depois de morrer os mortos acordavam novamente, eles ressuscitavam. Jogava-se um pedaço de pau no morto e ele ressuscitava. Era dessa forma que a morte existia lá.

E tal como Kaboi pensou, aconteceu. Os que saíram para o lado de cá, reuniram-se em um lugar limpo, embaixo de uma grande árvore. Diz que um velho subiu em uma árvore muito lisa, seu pé escorregou, ele caiu e morreu. Seu fígado arrebentou. Então deram início às mortes.

A narrativa de Mahuederu detalha o encontro dos habitantes do fundo do rio, do pessoal que acompanhou Wokubèdu até a superfície terrestre, com os *ixỹju* (outros povos indígenas). Segundo sua versão, estes povos também vieram do fundo do rio. Seriam eles o Tapirapé, os Kayapó e outros, todos encontravam-se ornamentados, falavam de suas comidas. Entretanto, os *ixỹju* eram bravos e temia-se conflitos e mais mortes. Assim, Wokubèdu tornou-se o líder no mundo terrestre e se dizia *inỹdèri*, “verdadeiramente humano”, “verdadeiramente *inỹ*” em contraposição ao termo *ixỹju* usado pejorativamente, que remete literalmente ao “dente de queixada” para designar estrangeiros. Ao passo que alguns *ixỹju* dispersaram ou desapareceram, outros conviveram tranquilamente com o pessoal de Wokubèdu até acontecer uma guerra, ocasião na qual o povo *ixỹju* *Kymỹkò*

derrubou o *tòò*⁴⁷ (tronco/mastro disputado entre grupos e aldeias durante o Hetohoky, ritual de iniciação dos homens) de Wokubèdu. “Por isso que as coisas são assim hoje”.

iv.iii.iii *Inĩrakrè*: na mira dos bandeirantes

A presença de *tori*, “brancos” ou não-indígenas, ao longo do rio Araguaia é remontada ao século XVII, época em que os jesuítas subiram o curso do rio partindo da cidade de Belém com a finalidade de catequizar as populações indígenas situadas nessa vasta área. Em 1668, o Padre Tomé Ribeiro foi um dos nomes mais proeminentes em tal empreendimento, e que esteve em contato com os Inĩ da porção baixa do Araguaia, provavelmente os Xambioá, também conhecidos como Karajá do Norte (WIKINATIVA/CARAJÁ, s/d; NUNES, 2016). Posteriormente, a outra frente de contato refere-se aos bandeirantes paulistas que rumaram sentido aos sertões do Centro-Oeste do país numa expedição liderada por Antônio Pires de Camargo, comumente reconhecido como Anhanguera. Estima-se que o contato com os bandeirantes tenha ocorrido por volta de 1718 a 1746, tendo essa mesma expedição alcançado os Xavante e Araé, na altura do atual Rio das Mortes, como ficou conhecido um afluente do Araguaia após a incursão bandeirante, próximo à Serra do Roncador no Mato Grosso.

Os bandeirantes que adentraram nos rincões de “goyazes” legaram um etnonônimo associado ao povo Inĩ, como noticiavam informações a respeito dos “índios Carajaúnas” (FERREIRA, 1997 *apud* SCHIEL, 2014: 17), ora reconhecidos também como os “índios do Araguaia”, termo que se estende igualmente aos “Canoeiros” ou Ava Canoeiros (Ãwa, como autodesignam-se) (MAGALHÃES, 1902). Aproximadamente em 1730 descobriram ouro nos sertões do Araguaia, o que impulsionou o estabelecimento de povoados, acarretando maior densidade demográfica na região. Em 1775, em carta ao governador da província de Goiás, Alferes José Pinto da Fonseca descreve as investidas em contatar pacificamente os Karajá. Ele comenta, ainda, o passado nefasto pelo qual essa população vivenciou nas mãos do bandeirante Antônio Pires de Camargo. Ele cita as represálias cometidas contra os Karajá, a escravização e venda destes para fazendeiros e

⁴⁷ O *tòò* é o mastro fincado no centro do pátio ritual durante o Hetohoky, feito de madeira landi. Os homens passam por um preparo com *hàri* (xamã) antes de buscarem a madeira, pois exige proteção contra os *worosy* (espírito dos mortos) que rondam o lugar onde o pé da árvore é açoitado. Durante esta tarefa, os homens chamam-se de *worosy*. Estes responsabilizam-se também pelo transporte e pelo seu levantamento no pátio ritual. Ele é usado na disputa entre os *worosy* anfitriões e visitantes no Hetohoky (LIMA FILHO, 1994; J. HANI KARAJÁ & H. URIWAU KARAJÁ, 2019).

a matança de pessoas que integravam os grupos do povo Karajá (SCHIEL, 2014; NUNES, 2016)⁴⁸.

Em carta enviada ao general de Goyazes, Alferes José Pinto da Fonseca menciona algumas das atrocidades praticadas pela bandeira de Antônio Pires de Camargo:

“Haverá vinte e tantos annos que a este continente veio o defunto coronel Antonio Pires de Campos, paulista, e tratando a esta nação debaixo de paz e amizade por alguns dias, no fim d’elles lhes deu de improviso na principal aldeia, não dando vida nem ainda aos próprios innocentes, de cujos gemidos ainda hoje soam os echos nos ouvidos d’estes miseraveis, não podendo referir estas justas queixas sem que as lágrimas testemunhem a sua dor: feito este estrago, apanhou muitos prisioneiros, que conduziu em correntes para seus captivos, sendo a língua que trazemos um da dita presa; passou a crueldade d’este homem a mandar pelo caminho amarrar estes prisioneiros em arvores, fazendo dar-lhes por divertimento muitos açoites, dizendo que era para os fazer conhecer captiveiro. Pelas fazendas do sertão trocou muita d’esta gente por gado e cavallos, e a maior parte fugiu para a sua patria, publicando n’ella a tyranuia dos brancos” (FONSECA, 1867 [1846]: 378).

A brutalidade e a sanguinolência são características das incursões lideradas por Antônio Pires de Camargo (RAVAGNANI, 1987). Nunes (2016) defende que a presença dos bandeirantes deixou marcas na memória do povo Iny, estando expressa fundamentalmente através do episódio histórico referenciado por ele como “*Tori rarèri*: a chegada dos Tori Uhu”. De acordo com Mahuederu e seu genro Xirihore, o termo Tori Uhu⁴⁹ especifica o homem branco de antigamente, os ‘primeiros’ a pisar no território onde os Iny estavam dispersos à margem do Araguaia. Sou tributária da alegação de Nunes, portanto. E os efeitos trágicos desse encontro, manifestos nesta história difundida entre os Karajá e que me foi reportada por Mahuederu, também estão canalizados na *ritxòkò*, na forma de um busto devidamente decorado aos moldes de uma pessoa Iny, conhecido como *inyrakrè*, “cabeça de pessoa/gente” ou “cabeça de Iny”.

⁴⁸ Schiel explicita que uma das intérpretes de Alferes Pinto da Fonseca foi uma indígena karajá sobrevivente das violências feitas pela bandeira de Antônio Pires de Camargo (2014: 18).

⁴⁹ A sentença feita por Xirihore atribui o termo Tori Uhu aos “portugueses”. Entendo “portugueses”, no contexto dessa locução, como os sertanistas do período colonial, sobretudo na figura dos bandeirantes paulistas, que agiam de forma truculenta com povos originários durante suas investidas no interior do Brasil em busca de ouro e outros minérios de valor à época.



Figura 40 - Inyarakre feito por Mahuederu. Acervo pessoal da autora. Foto: Daniella Schuarts, 2019.

A história narra o momento em que um grupo de homens karajá se enveredaram no mato em busca de caça e lá ouviram alguém dizer “*Tori raréri! Tori raréri!*”, algo como “os tori estão chegando!”. Essa voz vinha do mato, mas eles não conseguiam visualizar quem estava alertando-os. Procuraram pela voz até que encontraram *inyarakrè*, uma cabeça sem dorso, sem braços, nem pernas. Possuía apenas olhos, boca, nariz e cabelos bem pretos. Ele queria avisar que os *tori uhu* estavam próximos e que iriam matá-los. Os homens viram que era um Iny decapitado e então levaram-no até suas casas (*heto*) a fim de alimentá-lo. Deram *calugi* (*iwèru*) a ele, mas sem sucesso, pois tudo que *inyarakrè* ingeria atravessava sua boca e derramava-se pelo chão, *txòòòò!*

Dias depois, o grupo de homens perambulava pelas praias do Berohoky, onde pernoitava-se antigamente. Eles construíram uma casa sobre estacas, uma espécie de palafita, para que os bichos não os pegassem. Ali pousaram, exceto dois rapazes, um corredor (*ijàradu*) e seu cunhado (*iritxòrè lana*), que no calar da noite ouviram barcos atracando no areal e pessoas pulando na água. Mahuederu comenta que o barulho remetia ao estouro do peixe Curimatã, *jòòò!* Os rapazes acharam que eram *ixyju* chegando para vingá-los, mas eram os *tori uhu*. Os dois rapazes tentavam escutar atentamente o que os *tori uhu* diziam, mas não entendiam a língua deles. Eram muitos homens que conversavam embaixo

da casa que os rapazes tinham levantado. O sol estava para nascer quando os rapazes cutucaram uns aos outros para que acordassem. E então, cada um foi pulando da casa e no mesmo ato eram alvo dos facões e espadas dos *tori uhu*. Sobraram os dois Inỹ que mantiveram-se acordados toda noite e vendo seus colegas serem mortos pelos invasores tentaram despistá-los. Não adiantou, o primeiro que pulou da casa foi massacrado. O segundo, o corredor, conseguiu fugir e sobreviveu ao ataque, dando a notícia para seu povo.

iv.iv Entre turistas e pesquisadores

De acordo com as ceramistas, as *ritxòkò* “com histórias” são bastante apreciadas fora da aldeia. Isso porque, segundo minhas interlocutoras, os *tori* que “se interessam pela cultura Inỹ” conhecem algumas histórias do povo de antigamente, como a de Kaboi. Kaboi em cerâmica chama atenção de pesquisadores e agentes museais, que passaram a acessar as ceramistas para encomendar peças associadas a outros mitos e histórias de antigamente. Na minha primeira semana em Hãwaló, em uma das visitas que fiz a Hatamaru, reparei nas *ritxòkò* multicéfalas (que correspondem à história da tartaruga monstruosa) ainda cruas, esperando a primeira queima. Ela comentou que estas peças foram encomendadas por um “homem da cidade grande”, sem conseguir especificar seu destino em português.

Hatamaru é uma das ceramistas que mais transitam em São Félix do Araguaia. Semanalmente ela expõe algumas de suas produções na orla da cidade e fica o dia todo a espera de algum comprador. Notei, contudo, que dentre os exemplares levados à São Félix não constava nenhuma *ritxòkò* multicéfala ou qualquer outra que remetesse às *lahi ijaky*. O que se encontrava na outra margem do rio – na “rua”, forma pela qual os Karajá chamam a pequena cidade de São Félix – são *ritxòkò* figurando rapazes, mulheres ralando mandioca, confeccionado potes de cerâmica, homens com pirarucu nos ombros, são os bichinhos (*irodusymo*) e tantos outros objetos produzidos por ela e outras mulheres – tais como prendedores de cabelo, arco e flecha em miniatura, cestaria de pequeno porte, etc.

Anualmente, no mês de julho, acontece o que os Karajá, o pessoal de São Félix e a própria prefeitura do município chamam de “temporada de praia”. Com a estiagem do rio Araguaia, formam-se balcões de areia em vários trechos do rio, próximos à cidade, e um desse trechos foi escolhido pela prefeitura para sediar a programação deste evento. A área fica na margem oposta às aldeias Werebia, JK, Watau e Santa Isabel do Morro, uma porção ao norte da cidade, rio abaixo, logo após um morro

aonde alguns grupos Karajá viveram antigamente, antes da chegada do SPI⁵⁰. Monta-se ali um grande palco para a realização de shows e recebe-se muitos turistas vindos de diferentes regiões do centro-oeste do país, que se estiram sobre a areia para desfrutarem do rio Araguaia.

Esse é um momento importante para a comercialização de objetos feitos por homens e mulheres karajá. Semanas antes da temporada, a atividade artística volta-se, em larga medida, para esse evento, ocasião em que alguns Karajá saem pela praia oferecendo e expondo suas produções. A minha anfitriã Marissiru, esposa do então cacique Juanahu, não se considera ceramista, mas sabe fazer *ritxòkò*. Nos termos de Juanahu, Marissiru “vive muito a cultura”. Ela educa seus três filhos respeitando as “regras” de seu povo, é de “uma família importante”, neta do falecido Watau (antiga liderança), conhece muitas histórias de antigamente, enfim. Quando eu voltava dos encontros com Mahuederu, sua tia, ela perguntava que histórias Mahuederu tinha me contado. Eu respondia, incluindo as histórias que ela mencionou, mas não as pomenorizou e eis que Marissiru antecipava me situando brevemente sobre algumas dessas histórias que até então eram desconhecidas por mim. Certa vez, Marissiru falou de sua intenção em fazer *ritxòkò* para vender na temporada de praia. Ela conseguiu argila tratada de sua vizinha ceramista e assim deu início à sua produção. Ela já havia sondado comigo sobre o valor do conjunto de família de *ritxòkò* de Komytira e então dedicou-se a modelar tal temática. Mostrando-me os preparos, perguntei por que ela não tentava fazer também algumas *ritxòkò* “com histórias”, já que ela sabia tantas. Ela se colocou pensativa, mas respondeu que era difícil fazê-las, além de achar que não seria muito atrativo aos turistas.

A diferença que os Karajá demarcam sobre os interesses e gostos entre “pesquisadores” e “turistas” foi ficando cada vez mais evidente. Os “bichinhos” em cerâmica, chamados entre eles de *irodusymo*, são mais apreciados pelos turistas. Além deles, as *ritxòkò* que figuram cenas cotidianas, como o ato da pesca, do parto, da olaria tal qual os potes d’água, pratos e vasilhas em miniatura (*butxi*, *bsè* e *watxiwekylà*, respectivamente). Isso não deve nos levar à conclusão de que as peças associadas aos mitos não sejam adquiridas pelos turistas, mas, como expressado pelas ceramistas, tais peças cumprem um interesse maior dos pesquisadores, sobretudo daqueles vinculados a museus e a universidades.

A inserção da *ritxòkò* nos circuitos de arte e artesanato indígenas propiciou interlocuções entre as ceramistas e os *tori* (não indígenas). E como discutido no primeiro capítulo, essa relação, que perdura há décadas, acarretou em mudanças na produção tanto quanto no uso e no destino traçado às *ritxòkò*.

⁵⁰ Os Karajá comentam que essa praia, onde ocorre a “temporada de praia”, foi o local de moradia do “pessoal de Birihoa”, um dos fundadores de Santa Isabel e igualmente foi palco de alguns contextos mito-históricos do grupo.

A título de exemplo, a antropóloga Wilma Chiara (1969), cuja pesquisa entre os Karajá e Javaé aconteceu nos anos de 1952 a 1960, percebeu uma distinção entre “bonecas-brinquedo” e “estatuetas para venda”. Na descrição formal das *ritxòkò*, Chiara as classifica a partir de cinco categorias de acordo com a relação entre o tipo de material e a sua função: animais em cera como brinquedo de criança; animais em argila, estatuetas para venda; figura humana em cera, brinquedo de criança; boneca de argila, brinquedo de criança; boneca de argila, estatuetas para venda. Cada uma dessas especificações estaria enquadrada ao que a autora chamou de “bonecas modernas” e “bonecas antigas”.

Hoje, contudo, essas distinções como “bonecas para venda” e “bonecas como brinquedo” não se fazem tão rígidas. Ainda que, por exemplo, as ceramistas limitem a proximidade das crianças com as *ritxòkò* a serem vendidas, o nicho mercadológico não se opõe ao contexto de uso propriamente karajá. Isso envolve uma série de fatores e preocupações dos Karajá, que serão melhor discutidas no último capítulo. Aqui interessa-nos perceber que a paulatina ampliação dos circuitos nos quais a *ritxòkò* transita, bem como o seu reconhecimento como patrimônio cultural, impulsionaram, por assim dizer, a confecção de bonecas associadas às narrativas e histórias míticas. Ou ainda, visibilizaram o trabalho de ceramistas que já vinham, há tempos, dedicando-se a modelar os repertórios orais de seu povo.

Há décadas, os Karajá e as ceramistas vêm percebendo o que desperta maior atenção dos pesquisadores que desembarcam em Santa Isabel do Morro. Notam a recorrência de certas inquietações e curiosidades, como o processo de renovação da cerâmica, a função lúdica e pedagógica das *ritxòkò*, a transmissão do conhecimento oleiro entre mulheres de um mesmo núcleo familiar, para citar apenas alguns exemplos. Não tem sido diferente com as questões envolvendo os repertórios traçados na *ritxòkò* e, que, devo dizer, instigaram meu olhar etnográfico. Toda a gama de repertórios expressos na *ritxòkò*, entre os quais destaco as “com histórias”, parece cumprir, entre outras coisas, uma concepção de produção que evidencie ou reforce saberes e fazeres próprios/“tradicionais”, enquanto expressão da cosmologia ou instrumento de valorização identitária. Essa concepção permite que os Karajá adentrem ao universo dos projetos, visando o acesso a fontes de recursos financeiros e estabelecendo parcerias e apoios em diferentes níveis.

Nesse sentido, as ceramistas agenciam relações com pesquisadores, agentes museais, agentes do Estado a partir e através daquilo que exprimem em suas produções. Cabe salientar, contudo, que essa interlocução não desdobra-se apenas “para fora”, isto é, para fins exitosos de venda ou no engajamento em projetos com museus, universidades e autarquias governamentais. Implica também na dinâmica interna ao grupo, nas reflexões críticas a respeito dessas parcerias, nas tensões

geracionais, naquilo que os velhos procuram ensinar e legar aos mais novos. Nos termos que muito ouvi em Santa Isabel, “para fortalecer” a vida na aldeia.

Isso está melhor desenhado numa situação em que Mahuederu, enquanto ela dava início à modelagem de uma leva de *riṭxòkò*, fez o seguinte comentário para mim, para sua filha Myixá e para Dibexia, então traduzido por esta última: “por isso eu fiz *kotuni* [tartaruga], *ijaré* [largata], *benorá* [sobrenatural de peixe tucunaré]... para contar para Carol minha história e as pessoas acreditarem que ela esteve aqui comigo. Estou contando as histórias para ela. Outras pessoas vão saber as histórias de Inỹ Mahadu. E ninguém vai contar a história para ela como eu conto”. Isso chama atenção para a confluência e interlocução entre a *riṭxòkò* e a narrativa. Fazer boneca é oportunidade para contar história ao mesmo tempo em que contar história engendra a boneca. Sendo assim, histórica e boneca se fazem mutuamente.

V. INEXTRICÁVEL MUNDO DOS BRANCOS

“Esse passado (...) estirando-se por todo o seu trajeto de volta à origem, ao invés de puxar para trás, empurra para frente, e, ao contrário do que seria de esperar, é o futuro que nos impele de volta ao passado”.

Hannah Arendt
Entre o Passado e o Futuro

Até aqui o recorte da pesquisa se ateve ao universo da produção da *ritxòkò*, descrevendo a socialidade de suas produtoras, as particularidades do trabalho de cada uma, como e com quem estas atribuem o aprendizado do conhecimento oleiro, os repertórios plásticos privilegiados, enfim. Neste capítulo procuro delinear o contexto mais amplo no qual a *ritxòkò* e as ceramistas estão inseridas, isto é, a vida atual em Santa Isabel e as diversas interações que o “pessoal de hoje” têm com o “mundo dos brancos”.

Nas últimas décadas, os Karajá de Santa Isabel do Morro passaram a demandar e mobilizar mais adensadamente iniciativas de geração de renda, manejo de pesca, autossustentação alimentar, produção de materiais didáticos, salvaguarda de seus patrimônios, entre outras ações, por meio de parcerias com a FUNAI, SESAI, Iphan, com a Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia, Turismo e Cultura (Seden) do Tocantins, com secretarias municipais de cultura e turismo de São Félix do Araguaia (MT) e de Lagoa da Confusão (TO), com o Museu do Índio e o Museu Antropológico da UFG, além de ONGs, igrejas e outros agentes particulares⁵¹.

Esses contextos dizem respeito também a um processo extremamente dinâmico de criação de associações indígenas enquanto um princípio de organização apoiado na política de “projetos”. As formas de associativismo e de organização indígena se dá de diversas formas. Na aldeia Santa Isabel do Morro em 2004 foi criada a Associação Iny Bèdèdyynana, por iniciativa de Iwruu Karajá, com “intuito de promover entre nossos jovens Iny a valorização das nossas tradições culturais” (MUSEU DO ÍNDIO, s/d). Mais recentemente, surgiu a Coordenação Iny Mahădu, que busca ajudar as mulheres artesãs na divulgação e escoamento de suas produções. A Coordenação hoje administra o Centro de Cultura Karajá, sediado em São Félix do Araguaia. Ambas estão devidamente registradas e legalizadas.

⁵¹ Ressalto as parcerias firmadas com o CIMI (Centro Indigenista Missionário), ANSA (Associação de Educação e Assistência Social Nossa Senhora da Assunção) e expedições missionárias da Igreja Adventista do Sétimo Dia.

Pude notar também a existência de outros coletivos (não formalizados, devo dizer) constituídos com referência às ocupações profissionais e econômicas (professores, agentes de saúde, pescadores, mulheres artesãs), assim como coletivos de estudantes universitários, de crentes. Há pessoas que transitam em mais de um desses coletivos, pelo acúmulo de cargos que possuem dentro e fora da aldeia. Cito como exemplo minha interlocutora e amiga Dibexia, que além de liderança do cacique, também é universitária e media as relações entre ceramistas e agentes externos. É também o caso de Juanahu, que durante minha estadia na aldeia era cacique, agente terceirizado no DSEI Araguaia e cineasta. Ou ainda, de professores que também são lideranças e pescadores e assim por diante. A grande maioria deles tomou as rédeas de inúmeros projetos aos quais os Karajá estão engendrando dentro e fora de suas aldeias.

O objetivo aqui é discutir o desenvolvimento de projetos envolvendo as ceramistas de Santa Isabel do Morro, emergidos num contexto sociopolítico bastante específico das políticas culturais instituídas nas últimas décadas no Brasil, ocasião em que há o crescimento de ações públicas de promoção da diversidade e de interesse na “revitalização” e “fortalecimento” das culturas indígenas. Mais precisamente, procuro lançar luz ao contexto das atividades executadas no plano de salvaguarda, desde 2015, enquanto última etapa do processo de patrimonialização da *ritxòkò*. Interessa-me as reflexões, as dinâmicas e as relações (des)ativadas nessas situações que se abriram aos Karajá, que embutem mudanças no campo da transmissão de saberes, em especial aquelas referentes às relações intergeracionais. Ainda que eu não tenha vínculos com nenhum dos projetos citados, tampouco pude acompanhá-los diretamente, eles fazem-se proeminentes nas conversas com minhas interlocutoras. Elas narram suas experiências em diferentes espaços e momentos que deles decorrem: viagens, reuniões, oficinas, eventos, além de exibirem imagens, catálogos, livros, materiais dos mais diversos, elaborados e difundidos no âmbito das parcerias firmadas com os não indígenas. Há certos interesses, motivações e preocupações que as impelem estreitar laços com museus, pesquisadores e técnicos da burocracia estatal.

Para que esse preâmbulo perca um pouco do tom generalista e faça algum sentido para os leitores, devemos primeiro falar das transformações sentidas pelos Karajá de Santa Isabel do Morro, descrevendo algumas de suas características atuais e que são contrastivas, até certo ponto, com o tempo do “pessoal de antigamente”. Este termo é usado recorrentemente na aldeia e refere-se a mais ou menos duas gerações pretéritas, ao tempo dos avós e pais dos que vivem hoje. Paira junto dessas transformações, entre outras tantas coisas, a crescente monetarização da vida na aldeia, levando os Karajá a buscarem diversas fontes de renda. Paradoxalmente a essas expectativas, encontram-se as

preocupações em torno do consumo inflacionário de bens industrializados, de bebidas alcóolicas e o desinteresse dos mais jovens pela “cultura”.

v.i *Wijina bòdu mahadu e hykyna mahadu*: dinheiro, *hoky* e instabilidade

Hoje quem chega até a cidade de São Félix do Araguaia já se depara com a circulação de indígenas no calçadão à beira do rio, nos mercados, posto de gasolina, padarias, no DSEI, nos bancos, *lan houses*, em lojas de segmentos variados, enfim. No rio, o trânsito de voadeiras se inicia logo cedo, no raiar do dia, e perdura assim noite adentro. Grande parte dos indígenas reside nas aldeias em outra margem do rio – Santa Isabel do Morro, Werebia, JK e Wataú, que distam cerca de dez a quinze minutos de São Félix. Na “rua”, como eles chamam esta cidade, os Karajá trabalham, consomem, visitam seus conhecidos, participam de encontros, reuniões e eventos. Na volta para as aldeias, é notável as voadeiras repletas de caixas, cestas básicas, sacolas, tambores de combustível.

Quem embarca para Santa Isabel, a poucos metros da Ilha, avista algumas pessoas com motos e bicicletas, no barranco de acesso à aldeia ou bem à margem do rio, para recepcionar aqueles que chegam da cidade a fim de ajudá-los no carregamento das mercadorias. Tal qual é o movimento de espera de caronas para atravessar o rio rumo à rua: mulheres, crianças, jovens posicionam-se à beira do Araguaia em busca de alguma carona ou serviço de traslado oferecido pelos próprios indígenas. Todo esse fluxo de gente, voadeiras e mercadorias já indica algumas características do modo de vida dos Karajá de Santa Isabel do Morro: demanda por produtos industrializados e serviços diversos e, assim, um intenso relacionamento com mercados locais urbanos e crescente monetarização.

No cotidiano da aldeia, os Karajá empreendem pequenas mercearias em suas casas, vendendo refrigerantes, biscoitos, salgados e doces. Outros, investem no pequeno varejo de roupas e acessórios. Ofertam também alguns serviços, entre os quais o de traslado de voadeira no trecho Ilha-cidade; de mecânica para o conserto e manutenção de motores de voadeiras e de motocicletas; e na construção de casas em alvenaria ou em barro. Esses serviços se dão como troca de favores e, principalmente, de forma remunerada. Aqueles que se aventuram Ilha à dentro e no seu entorno, durante dias, na pesca de piroasca (pirarucu), de tartarugas e outros pescados, também comercializam seus rendimentos nas aldeias. O mesmo acontece com as matérias-primas para a confecção de artesanato, como é o caso da folha da palmeira de buriti usado na cestaria e de madeiras apropriadas para o entalhe dos bonecos *kawa-kawa* e do banco ritual *korixy*. Não é preciso multiplicar os exemplos.

Percebe-se que os Karajá consomem manufaturas necessárias à vida na aldeia da mesma forma que comercializam matérias-primas disponíveis na aldeia e a própria mão de obra entre si. Trago brevemente o contexto ritual de iniciação dos meninos (Hetohoky, ritual de praça) e das meninas (primeira menstruação, ritual doméstico)⁵² que parece evidenciar essa dinâmica materialista e de consumismo inflacionário entre os Karajá. Meses antes desses rituais, as famílias dos iniciados se planejam e passam a organizar os preparativos: tentam poupar uma quantia de dinheiro e dão início à produção dos ornamentos e objetos necessários para a sua realização. Parte dessa produção é terceirizada, digamos assim. Encomenda-se a outras pessoas da aldeia que são mais habilidosas em determinados ofícios: é o caso da esteira (*bykirè*), das pulseiras, braçadeiras e tomozeleiras (*woudexi, dexi e dekoburè*, respectivamente), entre outros.

A ação ritual dos *brotyrè* também merece atenção. Em linhas gerais, os *brotyrè* são os parentes próximos dos *jyrè* (meninos em fase de iniciação) e das *ijadokomà* (meninas iniciadas). A mãe e o pai dos noviços convidam “os parentes da geração de Ego, com exceção dos irmãos verdadeiros, os parentes da primeira geração ascendente, com exceção dos próprios pais, e os parentes da segunda geração ascendente” (LIMA FILHO, 1994: 136). Os convidados se submetem ao mesmo processo que o iniciado: acompanhando-os nas esteiras, cortando o cabelo com a mesma tesoura, usando o mesmo jenipapo para as pinturas corporais, comendo da mesma comida, tudo isso como uma maneira de apoio.

Para Nunes, o caso dos *brotyrè* envolve um processo de assemelhamento por meio do “compartilhamento de substâncias”. “É uma forma que evidencia um vínculo de parentesco, de uma distância determinada, entre duas pessoas humanas” (NUNES, 2016: 178). Em troca desse ato de comunhão e de apoio, cada *brotyrè* tem direito a um pagamento (*kòwy*) a ser feito pelos pais dos noviços. Os pais perguntam ao *brotyrè* o que ele quer por ter participado deste momento crucial da vida de seus filhos e então o *brotyrè* menciona algo que deseja: a esteira, um adorno, um animal (mergulhão e arara são os animais mais cobiçados), um celular, um aparelho de som, televisão, alimentos, ventilador, bicicleta etc. Os objetos manufaturados podem ser comprados ou então os Karajá dão os

⁵² Ainda que não tivesse tido a oportunidade de presenciar nenhum desses rituais, os Karajá de modo geral tecem muitos comentários sobre eles. No mesmo ano da minha estada na aldeia, o Hetohoky foi sediado em Santa Isabel do Morro e o “dono” da festa – maneira pela qual os Karajá chamam o chefe da família de um dos iniciados – foi Juanahu, então cacique e meu anfitrião. Vários foram os momentos em que ele e sua esposa me contaram sobre os preparativos, sobre sua realização, os gastos e as dívidas que eles assumiram nesta ocasião. Da mesma forma se deu com o ritual de iniciação das meninas. Recentemente também, uma das filhas de Juanahu tinha sido iniciada. Para informações mais adensadas sobre estes contextos rituais, sugiro que o leitor recorra aos trabalhos de Manuel Lima Filho sobre o Hetohoky (1994) e de Eduardo Nunes, também sobre o Hetohoky e sobre o campo de ação dos *brotyrè* no ritual doméstico (2016).

que já possuem. Com isso, as famílias dos iniciados levam meses para restituir os pertences dados aos *brotyrè*, para quitar as dívidas das compras e até anos para se reestabelecerem economicamente.

Apesar do ônus econômico que significa para um casal que seus filhos tenham várias imitadoras em algum momento da vida (...) quanto maior a expressão da generosidade, o que pressupõe um casal que trabalha muito (...), maior a honra gerada para essa família (RODRIGUES, 2008: 617).

Ouvi de algumas famílias que o acesso a bens industrializados e a sua oferta aos seus filhos é prova de uma “vida melhor”. Se antes os pais, durante a infância e adolescência, não comiam bolo, não tomavam refrigerante e suco, não jogavam video-game, não portavam celulares e não possuíam brinquedos eletrônicos, entre outros exemplos, tudo isso é desejável para seus filhos e netos no presente. Acessar o “mundo dos bens”, tomando emprestado o termo de Gell (1986), é sinônimo de prosperidade, podendo demarcar o status daqueles que os possuem.

Para tal, a geração de renda é uma tônica entre os habitantes da aldeia. Adensa-se o interesse dos Karajá, com o passar dos anos, aos processos seletivos para ocupar vagas remuneradas na escola, no posto de saúde, na creche da aldeia e na brigada florestal do Ibama. Da mesma forma, observa-se o engajamento crescente dos Karajá em diversos projetos dentro e fora da aldeia, que será discutido na próxima seção. A produção de objetos também está dentre as possibilidades exitosas de obtenção de renda e recursos. Mas, diferente de objetos como esteiras, adornos e bancos rituais, que são mais comercializados entre os Karajá, a *ritxòkò* volta-se sobretudo para o mercado externo.

Vale uma digressão a respeito das diferenças de comercialização entre os objetos rituais e a *ritxòkò*. Com exceção das máscaras de Aruanã⁵³, esteiras, adornos corporais, o cocar *rahetô* e o banco ritual *korixy*⁵⁴ também são ofertados no mercado externo, principalmente para museus e após serem

⁵³ As máscaras vestidas pelos aruanãs (*ijasò*), feitas de palha e com plumas de aves, foram alvo de colecionadores ocidentais que visitaram o médio Araguaia. Tais máscaras são parte do segredo que só é compartilhado entre os homens e os meninos iniciados na “casa dos homens”, o que reforça a ideia de que as máscaras possam ter sido coletadas por meios escusos. Nas palavras de Rafael Santana Gonçalves de Andrade, que discutiu o colecionismo de objetos rituais karajá, “é tão latente a problemática que envolve a profanação da casa dos homens que os tais colecionadores planejavam, em detalhes, a maneira como adquirir essas máscaras (2016: 87). Algumas das coleções contendo essas máscaras são as formadas por Ehrenreich, no Museu de Berlim e por Lipkind, que estavam acervadas no Museu Nacional da UFRJ. Os Karajá em parceria com antropólogos, entre os quais destaco Rafael de Andrade, têm feito levantamento sobre outros lugares nos quais as máscaras podem estar abrigadas.

⁵⁴ Esses objetos me foram oferecidos por algumas famílias.

usados pelos Karajá. Mas a confecção destes objetos é muito mais uma demanda interna à aldeia, pelo motivo já elencado aqui. Já as *ritxòkò* também podem ser adquiridas pelos Karajá que não as produzem, como soube. Os Iny que circulam fora da aldeia, em encontros dos mais diversos, em diferentes cidades, acabam comprando algumas peças das ceramistas para exibi-las nesses contextos ou para dar-lhes a alguém. As ceramistas, no entanto, têm por hábito presentear crianças e jovens de suas famílias nucleares e extensas com suas produções. Quando as vendem é na interlocução com os não-indígenas, principalmente.

Há muito, a *ritxòkò* configura-se como uma importante fonte de renda para as famílias de Santa Isabel do Morro. No passado, em especial no contexto de surgimento da aldeia, em meados da década de 1930, as ceramistas passaram a enxergar a *ritxòkò* como uma potente moeda de troca com os agentes do SPI, antropólogos e turistas que se estabeleceram nas praias do Araguaia⁵⁵. Em entrevistas com diferentes ceramistas de Santa Isabel, como Koaxiro, Mahuederu, Lawaridèru, entre outras, elas recordam do tempo de suas avós, mães e tias, no qual trocava-se *ritxòkò* por roupas, cobertores, painéis, mosquiteiros e alimentos. Não tardou muito para que as ceramistas históricas disponibilizassem suas produções para a venda.

As bonecas eram feitas apenas para as crianças. Com o interesse dos *tori* [não indígenas] pelas bonecas, as mulheres começaram a trocá-las e vendê-las, o que aumentou a produção durando até hoje. Os *tori* chegavam com muitas coisas no barco, tudo para ser trocado pelas bonecas. Eu observava isso quando era criança. (...) Eu comecei a fazer *ritxòkò* quando já estava casada. (Trecho da entrevista com Koaxiro, Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal, Tocantins, 2018).

Começar a produzir *ritxòkò* logo após o casamento é um fato transversal nas trajetórias de vida da maioria das ceramistas de Hāwalò. Isso indica uma certa idade apropriada para o trabalho e também reforça o caráter monetário da *ritxòkò*. Ao passo que a *ritxòkò* passou a ser comercializada pelas mulheres mais velhas de suas famílias, despertou-se o interesse das mulheres de gerações descendentes e, hoje, elas comentam que isso “ajudava em casa”. Outras, ainda, revelaram que seus trabalhos já foram a única fonte de renda da família. Elas construíram casas, compraram barcos e motores, geladeira, fogão, ferramentas diversas, custeavam a viagem de seus maridos para grandes cidades com o objetivo de ampliar as vendas.

⁵⁵ Os relatos de expedicionários alemães (ENRENREICH, 1948 [1888]; KRAUSE, 1941 [1909]), que estabeleceram contato com os Karajá no final do século XIX e início do século XX, também reportam as relações de troca com os índios. Esse intercâmbio se estendeu por muitos anos até culminar na mercantilização dos objetos produzidos pelos Karajá, em especial da *ritxòkò*.

Ainda que a presença de compradores ou a demanda de mercado não sejam contínuas, as mulheres produzem *ritxòkò* e outros objetos cotidianamente. Suas aspirações é de que as mulheres mais novas de suas famílias também os produzam, em razão da visibilidade que possam ter dentro e fora da aldeia, pelo rendimento econômico e também como uma forma de “ocupar” as jovens, aprendendo saberes e conhecimentos “da cultura”. Sobre este último ponto, os Karajá mais velhos de modo geral demonstram preocupações em relação aos jovens, ao “pessoal de hoje”. Isso tem a ver com tudo o que mencionamos nesta seção, isto é, com o considerável afluxo de bens industrializados no cotidiano karajá e a crescente monetarização da vida na aldeia com implicações nas relações internas e externas à comunidade.

Como é de suspeitar, todo esse contexto não existe sem problemas, fato que os Karajá percebem olhando retrospectivamente para sua história e para a contemporaneidade. O “mundo dos bens” e do dinheiro gera efeitos inesperados e paradoxais que os Karajá procuram estar atentos, mas nem sempre conseguem equacioná-los plenamente. É preciso escapar das armadilhas que nos inclinam a um “pessimismo sentimental”, tal como discutido por Sahlins (1997), pelo qual poderíamos perceber os Karajá em um estado de penúria, dependência, de “aculturação” ou de “assimilação”. Tampouco devemos dar pouca importância ao interesse dos indígenas pelos “mundo dos bens” (os sentidos assumidos e as suas várias implicações), como se isso fosse tautológico ou artificial, secundário (GORDON, 2006).

As “coisas dos brancos” e dinheiro não são nenhuma novidade na vida dos Karajá. Este povo mantém relações estreitas com os não indígenas há muitos anos, marcadas diversas vezes pela mediação com objetos, troca de donativos e prestação de serviços. Cito aqui as incursões expedicionárias de pesquisadores alemães (vinculados ao Museu de Berlim e de Leipzig, a partir final do século XIX), as frentes de interiorização do país (Marcha para Oeste, durante as décadas de 1930 e 1950), o processo de consolidação da política indigenista brasileira (a atuação do SPI no médio Araguaia e o surgimento de Santa Isabel em 1927), a fundação de Brasília (durante o governo JK, em 1960), a criação de unidades de conservação na Ilha do Bananal (década de 1960 e 1970). Ao longo do século XX, proliferaram pesquisadores em campo no médio Araguaia e, mais recentemente, a partir da década de 1990, projetos de “revitalização cultural” e de “fortalecimento” da cultura indígena em diferentes contextos karajá.

Koaxiro, em suas lembranças do tempo de *hykyna mahadu*, faz uma menção sobre as transformações sentidas após a fundação de Hãwalò, em meados de 1940.

Havia além da inspetoria, uma casa para reunir *tori* e lideranças, um acampamento para receber turistas e viajantes. Lembro de Perét e de Simões, que residiam na aldeia. Nesse tempo, a presença do branco foi bem intensa. Isso influenciou os *Iny Mahadu* a deixarem de usar coisas da nossa cultura, querendo as coisas de *tori*. Os *tori*, também nesse tempo, davam ferramentas como facão, machado, armas, entre outras coisas, para o líder de Hawaló. Ao contrário de hoje, nesta época havia mais roça. Quando eu era menina as coisas eram bem diferentes. Os índios foram deixando algumas coisas da cultura: comida. Mas ainda se pratica algumas coisas de antigamente, da cultura mesmo (Trecho da entrevista com Koaxiro, Santa Isabel do Morro, Ilha do Bananal (TO), 2018).

Pessoas da aldeia, em especial os mais velhos, denunciam o momento de desinteresse dos jovens pela “cultura”, os quais estariam demasiadamente voltados para as coisas dos brancos e da cidade. Isso repercute, segundo os próprios Karajá, em vários domínios da vida social: nas relações familiares e na iminente descontinuidade das práticas ditas “tradicionais” (que incluem a enunciação oral de histórias de antigamente e a produção de *ritxòkò*), para citar apenas alguns exemplos. Ao largo de uma vida tranquila, cobiçada pelos mais velhos, Santa Isabel do Morro é tomada, com certa frequência como pude observar, por momentos de muita “bagunça” e tristeza. Os velhos queixam-se do barulho dos jovens à noite, cujos encontros caracterizam-se pela música alta, pelo consumo de bebidas alcoólicas (*hoky*) e supostamente de drogas, além do trânsito em alta velocidade de motocicletas. Isso, muitas vezes, acaba em tragédias. Brigas, acidentes ou afogamentos. No início da minha estada fui alertada pelos meus anfitriões e por outras pessoas para que evitasse transitar à noite pela aldeia. Segundo eles, haviam muitos *itxantèrè* (“doidos”) que poderiam fazer algum mal a mim. “Não se dorme tranquilo”, “tudo está diferente”, diziam-me.

Minha estada na aldeia foi bastante interpelada por esses contrastes entre as atitudes dos jovens com as falas dos velhos, ou em termos karajá, entre o “pessoal de hoje” (*wijina bòdu mahadu*) e o “pessoal de antigamente” (*hykyna mahadu*). Para muitas situações conflituosas ou embaraçosas, os Karajá elencam variadas justificativas, muitas das quais relacionadas ao modo como o “pessoal de hoje” está “no mundo dos brancos” ou age “como brancos”. Das vezes que presenciei uma querela entre mães e filhos, os mais velhos argumentavam o quanto os jovens já não mais respeitavam a família, não os escutavam e ainda respondiam-lhes. Quando desejavam algo, uma moto, gasolina, um tênis, os jovens faziam birras e ameaças aos pais e avós, alguns chegavam a dizer que iriam “sumir” ou “se matar”. Os jovens estariam, na leitura dos Karajá, obcecados pela “cultura do branco”, mais interessados nela do que na própria cultura.

Certa vez, visitando uma jovem família de amigos percebi que havia uma certa tensão entre eles. Na noite anterior, o marido tinha saído para beber, tendo regressado horas depois à sua casa

demasiadamente bêbado. Sua esposa estava brava (*dèburè*) com a sua atitude, que era recorrente. Eu já sabia que sempre que este amigo bebia, sua esposa se chateava. Eu estava junto da irmã dele, no espaço comum entre suas casas, e então presenciamos a discussão entre o marido e a esposa. Esta dizia que ele fazia sua família sofrer. Que ele não lembrava mais do filho, que só pensava em beber, que gastava todo o dinheiro em bebida. Ela o largaria e ele poderia ir se juntar aos *hoky mahadu* (“gente bêbada”, “cachaceiros”). Nesse mesmo dia, após eu ter ido embora, soube que o casal se enfrentou e se agrediu. Casos como esses se multiplicam em Santa Isabel. Além de brigas, agressões, traições, durante minha estadia e mesmo depois dela, fui informada de separações de casais recém-formados e, com elas, mudanças de pessoas para outras aldeias e principalmente para cidades.

O casamento tradicional *harabiè*, não mais praticado pelos Karajá, previa uma proximidade entre as famílias dos cônjuges. Toral (1992: 74) comenta que os Karajá procuravam “casar seus filhos com os de seus irmãos ou com seus primos (...)”. Meses ou anos antes do casamento, as famílias já haviam se articulado e projetado a união, seja para firmar alianças como também para orientar o comportamento de seus filhos. Em um casamento cujas famílias são “distantes”, porém, as famílias podem não manter um relacionamento saudável ou ainda não serem próximas o suficiente para apaziguar e resolver as tensões que emergem na união. Mahuederu teceu comentários a respeito do casamento *harabiè*, conforme reportado Chang Whan (2010: 56):

A avó ou a mãe faziam esteira. A ijadokomã nem sabia. A avó escolhia o noivo. A avó fala com a família do noivo. A avó vai buscar “trem” de wekiribo, rapaz, na casa da mãe dele. A avó avisa então para ijadokomã que ela vai casar. Não pode dizer que não quer. A mãe do rapaz vai dando conselho. Outras pessoas, senado, velhas, e matukari, velhos, dão conselho. Falam: ‘Só passarinho e bicho do mato casa assim, levando pro mato. Homem mau também. Iny não é assim, não.’ Sete ou cinco dias depois, Harabiè. Homem, tio, carrega wekiribo nas costas e leva na casa da ijadokomã. A esteira está pronta, guardando. Wekiribo e ijadokomã deitam na esteira mas não fazem nada. No dia seguinte, cedinho, vão banhar no rio. Depois, meio dia, vão banhar de novo. A mãe da moça então manda avisar pra mãe do rapaz para pintá-lo. Depois parentes homens do rapaz o levam para pescar. Levam também enfeites do rapaz para ele usar quando voltar. Na casa da ijadokomã cozinham e enfeitam a noiva. Todos estão muito felizes (...).

Sem o *harabiè*, o homem poderia entrar a qualquer momento na casa de sua pretendente e interpelar seus avós e pais para desposá-la, o que é conhecido como *ixidiròtè*, “entrar sozinho” (DONAHUE, 1982: 151). “Entrar sozinho” num casamento, isto é, fazer sua própria escolha e pedir alguém em casamento é algo menos valorizado pelos Karajá ainda hoje, já que reduz o poder da família em arranjar um bom casamento a seus filhos. Os Karajá designam o casamento do “pessoal de hoje”

como *kòta kòta*, termo que pode ser traduzido como “sacanagem”, em conotação sexual (NUNES, 2016: 267). Nesses casos, os casamentos se efetivam após o casal ser flagrado em uma situação de intimidade ou ainda quando uma das famílias toma conhecimento do envolvimento afetivo-sexual de seu filho ou filha. Em casos ainda mais recentes, as pessoas “de hoje” deixam de consultar suas famílias e fogem para o mato. Lá dormem juntos e logo pela manhã ou dias depois decidem se casar. Esse é o modo que os Karajá consideram *ehadu*, “errado” e, paradoxalmente, tem sido cada vez mais comum.

Com tudo isso, há muita separação, rearranjos familiares, conflito, traições. É possível dizer em termos de “instabilidade das relações de parentesco” (NUNES, 2016; 2019) em razão, conforme os Karajá a entendem, do desrespeito a certas regras ou normas da cultura, distanciando-se da família e seus aconselhamentos, dos conhecimentos e de um certo modo de ver e estar no mundo do “povo de antigamente”. Os Karajá falam em termos de “certo”/“verdade” (*òbiti*) ou “errado” (*ehadu*) quando se referem ao trato com os familiares, na produção de objetos “da cultura”, nas ações rituais, no uso da língua, no trato com o alimento e assim por diante. E isso tem a ver com as “regras” e “leis da cultura”. Nunes também se atentou a isso:

É digno de nota o vocabulário “legalista”, digamos assim, que os Inĩ usam para falar de sua cultura: ela é algo que tem “leis”, “regras”, “normas”. (...) Aos Inĩ, igualmente, não restam muitas opções senão seguir as “regras de sua cultura”. Mas suas leis não se fundam em contrato. Porque os homens se dividem em grupos de praça de cima, do meio e de baixo? Pois foram assim divididos que os *biu mahãdu* desceram, quando Sanawè e seus companheiros os pegaram (M15). Por que as pessoas fazem *bròtyrè* para seus parentes descendentes? Porque os abutres assim fizeram quando Ânĩxiwè cortou o cabelo do Urubu-Rei (M02). E mesmo quando não há uma história que dê conta de algo em específico – há um mito de origem do Hetohokĩ, por exemplo, mas não de toda sequência rigidamente formalizada do ritual –, diz-se que se deve agir daquela maneira por ser *òbiti*, “correto”, por ser “uma regra da nossa cultura” (...).

Daí a maneira como os Inĩ falam de sua cultura. Eles dizem que “isso é da cultura”, que “na nossa regra é assim”, que “isso é uma lei para nós”, dando a impressão de que o que chamam de *cultura* é um estoque fechado e aparentemente imutável de elementos como sua língua, os rituais, um conjunto de ornamentos e unções corporais, padrões de comportamento bem determinados de pessoas em relações recíprocas específicas, uma rígida divisão de gênero etc. Um estoque fechado, justamente porque *dado*. Não estando, portanto, no domínio da ação e responsabilidade humanas, essas leis não poderiam se transformar, ou melhor, ser deliberadamente alteradas pelos humanos. Embora, nos dias de hoje, no tempo dos *wijina bòdu mahãdu*, as pessoas ajam, em muitas ocasiões, não seguindo as “regras da cultura”, mas ao modo dos brancos. Hoje praticamente não se planta mais roça, e a comida de base vegetal é em sua imensa maioria adquirida no comércio local; os recém-casados não têm mais uma relação de

respeito/vergonha e evitação para com os sogros tão marcada quanto no tempo dos antigos; muitas coisas que antes fluíam entre parentes e cujo pagamento era em itens análogos ou mesmo que não tinham pagamento são, hoje, mediadas pelo dinheiro (NUNES, 2016: 176-177).

Nunes comenta que, de modo geral, os Karajá de Santa Isabel afirmam recorrentemente que “a cultura está se perdendo” e não mudando. Assim, ele sentencia: “dada, a cultura não pode ser transformada, mas sim perdida” (*ibid.*). Em parte, devo concordar que os Karajá falam em termos de “perda” em muitas situações. Ou ainda, a meu ver, incorporaram a “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996) enquanto um recurso discursivo para efeito de registro e acautelamento de seus patrimônios. Mas essa avaliação não deve ser tomada de forma abrangente entre os Karajá. Enquanto uns falam que a morte dos velhos pode acarretar em perdas de aspectos importantes da cultura – senão da própria cultura –, outros argumentam que é preciso estar aberto a mudanças. Estar aberto a mudanças significa incorporar elementos do “mundo dos brancos” em benefício da cultura Karajá. Em todo caso, me parece que não se institui uma oposição entre conservação (“resgate” ou “proteção” da cultura) e transformação (não permanecer o mesmo). As formulações da perda e da mudança são o principal motivo para se executar ações de registro ou de fortalecimento cultural.

Tampouco devemos pensar esses argumentos de perda e mudança como estando submetidos separadamente ao “pessoal de antigamente” e ao “pessoal de hoje”. Ou que os “velhos” evitam ou rechaçam interlocuções com os brancos. Ora, se como vimos em vários trechos dessa dissertação, os Karajá mantêm um contato histórico com os brancos. Na ótica da produção de *nìtxòkò*, as ceramistas avaliam que a *nìtxòkò* feita atualmente é “mais bonita” que as de antigamente, ou seja, este “objeto da cultura” foi antes avivado do que empobrecido, sendo continuamente difundido em suas transações. Ele segue uma “forma” propriamente Karajá, isto é, um modo particular de os Karajá perceberem a si mesmos e a suas atividades, relações e história. E há muito projetam-se a partir e através da *nìtxòkò*.

Em geral, para os Karajá de Santa Isabel, o envolvimento com a “cultura do branco” requer que os jovens conheçam sua própria história e sejam capazes de dizer quem são eles em novas situações que passam a enfrentar. Para isso, tanto os velhos quanto os jovens parecem estar engajados com os múltiplos projetos de “fortalecimento da cultura” que despontaram nos últimos anos. Como fazer o resgate da cultura? Por onde começar? Perguntas como essas que os Karajá defrontam-se com frequência sem, no entanto, respondê-las. Percebo, no entanto, que “recuperar” ou “resgatar” conhecimentos da cultura impele, paradoxalmente, no contexto dos projetos, a outros modos de conhecer.

v.ii “Ceramista vòà”: patrimonialização, oficinas e museus

A frase que leva o nome desta seção diz respeito a um comentário feito pelo filho de uma das minhas interlocutoras ceramistas de Santa Isabel do Morro. Kariyryma mencionou esta frase mais de uma vez em referência aos deslocamentos que as ceramistas karajá, em especial as de Santa Isabel, passaram a fazer nestes últimos anos. Elas têm circulado em museus de diferentes cidades (Goiânia, Rio de Janeiro, São Paulo), em outras aldeias dentro e fora da Ilha do Bananal, participando de encontros, reuniões, exposições e oficinas de cerâmica.

O trânsito das ceramistas se deve em boa parte aos múltiplos projetos desenvolvidos pelos Karajá em parcerias com Museu do Índio, Museu Antropológico da UFG, secretarias de cultura e turismo e com o Iphan, a partir dos quais visa-se “mostrar e fortalecer a cultura Iny”. Parece haver um consenso entre os Karajá quanto à necessidade de implementar projetos e iniciativas destinados a prestigiar os aspectos “mais tradicionais” da cultura como também voltar-se para a circulação de saberes entre os Iny em si. Nessas ocasiões, as participações dos indígenas não se restringem às ceramistas, envolvem também pesquisadores e universitários (vinculados sobretudo à Licenciatura Intercultural da UFG), professores e lideranças das aldeias.

Em 2012, o Iphan reconheceu a *ritxòkò* Karajá como “patrimônio cultural do Brasil”. O seu registro como “bem cultural” foi associado a duas modalidades que compõem o chamado patrimônio imaterial ou intangível: ofício e modos de fazer e formas de expressão. Muitos foram os caminhos traçados para se chegar até a efetivação de seu registro – agentes, instituições, instâncias e instrumentos (técnicos e legais), encontros, pesquisa, documentos –, e sobre os quais me debrucei em outro momento (cf. BELEI, 2016). O que vale nos atemos aqui é que este momento foi acompanhado por diversas transformações sentidas pelas ceramistas, que passaram a reelaborar seus discursos, suas práticas, suas relações com os outros, projetando-se politicamente a partir e através da *ritxòkò*.

A patrimonialização da *ritxòkò* é fruto da condução de um projeto intitulado “Bonecas Karajá: arte, memória e identidade no Araguaia” encabeçado pelo Museu Antropológico da UFG desde 2008 e, posteriormente, discutido e avaliado com os Karajá de Buridina e Bdè-Burè (GO) e de Santa Isabel, Werebia, JK e Watau. Com a anuência de lideranças e ceramistas, deu-se início aos estudos sobre a *ritxòkò* entre os Karajá de Santa Isabel do Morro (TO) e de Buridina (GO) no intuito de fornecer subsídios para o pedido de registro junto ao Iphan (cf. LIMA FILHO *et. al.*, 2011; LIMA FILHO, 2012; SILVA, 2013;

RESENDE, 2015; RONDON, 2015; e outros)⁵⁶. Pode-se dizer que este é o maior e mais importante projeto desenvolvido com as ceramistas, tendo sido desdobrado em outro grande projeto que consiste em um “programa de salvaguarda”, cumprindo as prerrogativas do Iphan. Assim, aqui, pretendo refletir sobre as ações de salvaguarda desenvolvidas entre os Karajá nos últimos anos. Anteriormente, durante a minha pesquisa monográfica, as ações previstas como “etapa final” do processo de patrimonialização ainda eram incipientes e eu não dispunha de meios nem tempo para acompanhá-las em uma pesquisa de campo.

O projeto “Bonecas de cerâmica Karajá como Patrimônio Cultural do Brasil: contribuições para sua salvaguarda” atua desde 2015, desenvolvido no marco de um convênio entre o Iphan, a Universidade Federal de Goiás e a Coordenação Iny Mahadu, configurando uma “gestão compartilhada”. As ações do projeto, segundo informado pelo Iphan, estão divididas em quatro metas.

(...) iniciou-se pela divulgação da cultura Karajá, seguido da formação de gestores autônomos nas comunidades indígenas visando o gerenciamento dos bens culturais. Em um outro momento, o projeto buscou promover o intercâmbio e troca de saberes entre o povo Karajá, com diversas atividades, como a realização de oficinas capacitando mais de 200 pessoas, e finalmente o projeto desenvolveu a meta do fortalecimento da língua Inyribê, o que resultou em um livro bilíngue produzido quase que totalmente pelos indígenas (IPHAN, 2018, s/p).

Mas antes de adentrarmos às ações que se desenvolveram em contexto karajá, procurarei delinear minimamente o que o Iphan entende por “salvaguarda”. Desde a promulgação do Decreto 3.551 de 2000, que instituiu o registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial no Brasil, a política de salvaguarda foi regulamentada e tida como um conjunto de “medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação; a documentação; a investigação; a preservação; a proteção; a promoção; a valorização; a transmissão e a revitalização deste patrimônio em diferentes aspectos” (IPHAN, 2017: 10).

⁵⁶ Estiveram à frente deste projeto os antropólogos Manuel Ferreira Lima Filho (UFG), Telma Camargo da Silva (UFG), Nei Clara de Lima (Museu Antropológico/UFG) e Rosani Moreira Leitão (Museu Antropológico/UFG). O projeto foi inicialmente financiado pelo Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) e pela Secretaria do Estado de Políticas Públicas para Mulheres e Promoção da Igualdade Social (SEMIRA) e, posteriormente, pelo próprio Iphan. Pode-se dizer que ele é resultante de uma pesquisa feita no âmbito do Museu Antropológico da UFG, em 2007, intitulada “Sistematização da Documentação Referente ao Patrimônio Imaterial do Estado de Goiás” (RESENDE, 2015, p. 50).

Admite-se que os planos de salvaguarda devem ser pautados respeitando “o ponto de vista dos detentores⁵⁷ e as características próprias dos bens registrados” (*ibid.*), ou seja, para que a salvaguarda faça algum sentido e para que o patrimônio seja reconhecido entre aqueles que o detêm e não somente pelo Estado, as ações dependem da mobilização das comunidades, grupos e organizações locais. Essa premissa é designada pelo órgão patrimonial de “gestão participativa”, fundamental para o “protagonismo dos detentores em sua preservação” (*ibid.*). Espera-se, com isso, que o planejamento e execução das atividades sejam propiciados em uma “interlocução continuada entre Estado e Sociedade” (*ibid.*: 11)⁵⁸.

No caso Karajá, o projeto com vistas à salvaguarda tem sido coordenado pelas antropólogas Nei Clara de Lima e Rosani Moreira Leitão, ambas docentes na UFG e vinculadas ao Museu Antropológico da mesma instituição. Segundo artigo publicado por elas, a primeira meta esteve voltada para a divulgação do registro da *ritxòkò* como patrimônio assim como do projeto de salvaguarda que se iniciava, dentro e fora das aldeias. Isso tinha por objetivo “divulgar a importância do reconhecimento nacional das *ritxòkò* não apenas para o fortalecimento da cultura e da identidade de seus detentores, mas também para a identidade regional e outros povos que vivem nas proximidades”, com vistas a “questionar e a romper com preconceitos que historicamente discriminam e estigmatizam os povos indígenas, por meio da divulgação de imagens e narrativas positivas sobre eles, seus saberes, suas artes e cultura” (LIMA & LEITÃO, 2019: 238).

A segunda etapa procurou atender a demanda feita por jovens de diferentes aldeias durante o processo de patrimonialização, interessados nas atividades de registro e documentação de seus modos de vida. Para isso, foi oferecido cursos de “Gestão de Projetos Culturais” e de “Produção de Documentário Etnográfico”, com aula na UFG e nas aldeias. Os integrantes do projeto também viram nesses cursos uma oportunidade de sanar ou minimizar os percalços enfrentados pelos indígenas para

⁵⁷ “Denominação dada às pessoas que integram comunidades, grupos, segmentos e coletividades que possuem relação direta com a dinâmica de produção e reprodução de determinado bem cultural imaterial e/ou de seus bens culturais associados, para as quais a prática cultural possui valor referencial por ser expressão da história e da vida de uma comunidade ou grupo, de seu modo de ver e interpretar o mundo, ou seja, sua parte constituinte da memória e identidade. Os detentores possuem conhecimentos específicos sobre esses bens culturais e são os principais responsáveis pela sua transmissão para as futuras gerações, pela continuidade da prática e dos valores simbólicos a eles associados ao longo do tempo” (IPHAN, *op. cit.*).

⁵⁸ A política de salvaguarda é, desde sua oficialização, responsável pelo Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI), no qual se vincula a Coordenação-Geral de Salvaguarda, localizada na sede do Iphan em Brasília. Ainda, é de extrema importância o engajamento das Superintendências Estaduais presentes em cada capital do país.

terem acesso direto a recursos públicos, por exemplo, visto que as associações encontram-se, muitas vezes, inadimplentes ou irregulares devido a uma dificuldade técnica na prestação de contas (LIMA & LEITÃO, s/d: 11)⁵⁹.

Já a terceira etapa do projeto promoveu oficinas denominadas “Oficinas de fortalecimento do artesanato tradicional por meio de trocas e transmissão de saberes”. Essas oficinas têm acontecido em diferentes aldeias e envolvem a participação de mestres e mestras em produzir adornos corporais, *ritxòkò*, bordunas, remos, arcos e flechas, cestaria, entre outros itens da cultura karajá. Segundo o levantamento feito pelas coordenadoras do projeto, as oficinas envolveram cerca de trinta “reconhecidos especialistas” que dispuseram a transmitir os conhecimentos associados a estes objetos para outros Karajá⁶⁰.

Por fim, a última etapa do projeto teve como propósito o fortalecimento da língua karajá, *inỹrybè*, por meio da escrita de materiais didáticos em coautoria com universitários, professores e alunos das escolas karajá, suscitando discussões e reflexões em torno da importância do patrimônio cultural. Boa parte dos desenhos ilustrados nos livros vieram das mãos das crianças. De acordo com Lima e Leitão, o “principal produto” desta etapa é o livro recém-publicado pelo Iphan, chamado “Arte Inỹ/Karajá: patrimônio cultural do Brasil”, disponibilizado no site do órgão. Organizado pelas coordenadoras do projeto, o livro aborda desde histórias e personagens das narrativas orais karajá, passando por algumas celebrações como o Hetohoky e o casamento tradicional *harabiè*, modos de fazer de alguns objetos, até lugares de referência para os Inỹ.

Espero ter deixado claro que não acompanhei nenhuma dessas etapas do plano de salvaguarda e, por esta razão, não disponho de informações detalhadas sobre a execução dessas atividades. Assim, a minha análise procede de artigos disponibilizados na internet tematizando os projetos já mencionados (RESENDE, 2015; LIMA & LEITÃO, 2019; LIMA & LEITÃO, s/d) e de alguns dos materiais produzidos em suas ações (MUSEU DO ÍNDIO, 2015; IPHAN, 2019). Volto-me, ainda mais, para os comentários e relatos que os Karajá de Santa Isabel fizeram sobre algumas destas situações. Isso porque eles expõem certos impasses, projeções, preocupações e ao que parece uma nova dinâmica na transmissão de saberes.

⁵⁹ O trabalho final para o curso de documentário consistiu na edição das imagens registradas pelos cursistas. Mas como as autoras mencionaram, houve uma farta quantidade de captação audiovisual fazendo com que o projeto optasse por lançar, sem data de previsão, o vídeo intitulado “Jovens Inỹ Karajá na salvaguarda do seu patrimônio cultural”, em coautoria com os professores do curso (*id.*, 2019: 240-241).

⁶⁰ Em uma das oficinas, conforme mencionado pelas coordenadoras, na aldeia Itxala, no município de Santa Terezinha (MT), onde há décadas não se pratica mais o Hetohoky, optou-se por confeccionar adornos usados neste ritual. O propósito, segundo elas, foi o de “retomada do ritual” (*ibid.*: 248).

Como é de se esperar, nos projetos de diversas ordens dos quais os indígenas no Brasil têm se valido – quais sejam, territoriais, culturais, educacionais, de saúde e outros –, envolvem uma complexa interação entre agentes da burocracia estatal, pesquisadores não indígenas (muitos dos quais, antropólogos) e grupos indígenas. Essa triangulação não se dá sem dissensos na empreitada de conjugar o aparato burocrático do Estado, o trabalho técnico e as dinâmicas próprias das populações demandantes, sobretudo no que tange às discordâncias conceituais ('política', 'técnico', 'social', 'natureza', 'patrimônio', para listar apenas alguns) e os princípios metodológicos⁶¹.

Alguns Karajá que acompanharam parte do processo de patrimonialização, incluindo a salvaguarda – ou ao menos tinham um interesse por tal – revelaram um certo desconforto diante dessa triangulação. Disseram-me da dificuldade em participar ativamente das ações por diversas razões, as quais tento transcrever, respeitando a identidade dos meus interlocutores. A linguagem que subjaz os tipos dessas atividades (divisão em grupos de trabalho, assembleias, votações, escrita de documentos a definirem “metas”, “diretrizes”, “objetivos”) prejudica, por assim dizer, a desejada participação deles – principalmente àqueles que não transitam em universidades, autarquias etc., nem são lideranças na aldeia (já que estes mostram-se um pouco mais familiarizados com os meandros da elaboração e desenvolvimento de trabalhos como os previstos na salvaguarda).

Além disso, outros inconvenientes foram relatados e que dizem mais sobre a dinâmica interna da aldeia. Ao mesmo tempo em que a presença de lideranças é tida como indispensável, afinal, “eles sabem falar”, prestando-se a traduções, pautando demandas, entre outras coisas, algumas pessoas acreditam que muitas coisas se concentram neles ou não os alcançam. Queixam-se então da parca divulgação das reuniões, encontros ou eventos mobilizados no âmbito dos projetos; reivindicam outras falas e outras perspectivas a respeito da vida deles; e denunciam o fato de que as mestras participantes das oficinas, por exemplo, possuem vínculos familiares com as lideranças. Disseram-me: “sempre são as mesmas pessoas que participam. A aldeia não sabe o que está acontecendo, ninguém avisa. Ficamos sabendo no dia ou só depois que aconteceu”.

A questão da comunicação entre os Karajá de Santa Isabel é algo digno de nota. Por tratar-se da maior aldeia karajá – a “capital”, segundo eles –, é de se esperar que informações e notícias demandem mais tempo para se chegar à maioria dos moradores se comparado a aldeias menores. Entretanto, fui surpreendida em vários momentos com o rápido fluxo delas e que diziam respeito a

⁶¹ Poderíamos listar alguns exemplos de desconformidade na conceituação de “patrimônio” entre as normativas estatais e os Enawênê-Nawê (LACERDA, 2013), que, por sua vez, diferem do entendimento dado pelos Wajãpi (GALLOIS, 2002, 2006) e assim por diante. Isso torna-se ainda mais agudo entre os próprios grupos indígenas, tal como ocorreu no Alto Xingu diante da tentativa de patrimonialização do ritual mortuário Quarup (CARDOSO, 2010; GUERREIRO, 2015).

mortes ou tentativas de suicídios, acidentes, vagas de emprego, brigas, casamentos, traições, adoecimentos, viagens, a chegada de algum pesquisador ou político, um evento em outra aldeia, ao fechamento da escola ou da igreja, enfim. Por outro lado, as notícias relacionadas a reuniões com não indígenas não têm a mesma amplitude. Percebi isso em decorrência de uma reunião agendada com a OPAN, aberta a quem quisesse participar, realizada na escola (espaço que se pretende comum aos moradores da aldeia). As lideranças de boa parte das aldeias da Ilha do Bananal (Santa Isabel, Fontoura, Werebia, JK, Watau, Macaúba, São Domingos) foram convocadas e delegadas a estenderem o convite para os moradores. Na ocasião, reuniram-se apenas onze pessoas (com exceção dos não indígenas), a maioria sendo lideranças de Santa Isabel.

O ponto que parece central para compreendermos os incômodos referidos é uma reivindicação, por parte de alguns Karajá, velhos e novos, para serem visibilizados ou contemplados nos projetos. Ainda que timidamente, deseja-se participar de encontros e reuniões, conduzir oficinas, estar a par das atividades, etc. Mesmo que tudo isso esteja ao alcance deles, posto que as atividades realizadas na própria aldeia são abertas (ao menos em tese), eles se veem inibidos com a postura de lideranças⁶² e de pessoas mais proeminentes em dados ofícios. Vale notar outro ponto que parece congruente a isso.

São raras as pessoas em Santa Isabel que desdenham, explicitamente, do “mundo dos projetos” ou mais especificamente da patrimonialização. Para dizer a verdade, sequer conheci alguém que assim o fizesse. O que posso dizer, porém, é que algumas pessoas, mais velhas sobretudo, refletem de modo mais incisivo sobre esses contextos. Não para os projetos em si, vistos como importantes “para fortalecer a cultura”, e sim para o modo como os jovens mostram-se seduzidos em “se mostrar”. De um lado, essa sedução é positiva, afinal, “é preciso divulgar a cultura”. Por outro, no entanto, para se mostrar é preciso saber da cultura, é preciso conhecer sua história, as regras, vivenciá-las, para então comunicá-las. Ou no termo corrente, é preciso estar “preparado”.

É difícil captar uma acepção precisa do que os Karajá entendem por estar “preparado”. Há um emaranhado de reflexões em torno disso. Pode ter a ver, entre muitas outras coisas, com respeitar as regras da cultura, ter uma boa relação com a família, ser bilíngue, dispor de uma rede de contatos e ter os “ouvidos abertos” para aprender os conhecimentos do povo de antigamente – tudo isso são comportamentos valorizados e frequentemente exigidos entre os Karajá de Santa Isabel. Estar

⁶² Michelle Nogueira de Resende desenvolveu sua dissertação de mestrado com base na experiência como estagiária no projeto que subsidiou o processo de registro das *ritxòkò*. Em uma das reuniões em que esteve presente, Resende fez a seguinte observação envolvendo ceramistas e lideranças: “Embora às vezes de forma tímida, era visível a vontade de se expressar e assumir o lugar de fala, em alguns casos, contestados por lideranças masculinas mais conservadoras que argumentavam que aquele momento deveria ser reservado à manifestação das lideranças e não das ceramistas” (RESENDE, 2015: 62).

“preparado” está associado a “conhecer”, ou seja, estar apto a falar da sua existência específica. Equacionando, então, para encabeçar e articular projetos é preciso se comportar apropriadamente. Esse termo também aparece numa entrevista concedida à Nunes (2016: 475), em que Samuel Yriawàna, atual responsável pela Coordenação Iny Mahadu fez o seguinte comentário.

(...) O que precisa ser é conversado mais, para fortalecer. Depois de fortalecido não há problema nenhum com essa convivência com outra sociedade. Desde que você entre consciente na outra sociedade, e que você saia consciente, lá para a outra cultura. Que essa transição, essa mudança, não mexa contigo, como indivíduo. Que você saiba transitar nesses dois mundos. Que são inevitáveis, esses contatos, inevitáveis. E que você pode saber viver tanto em um mundo como no outro. É para isso que a gente deve se preparar. Assim.

Entrelaça-se a isso o que já descrevemos sobre as preocupações que os indígenas têm em relação ao “pessoal de hoje”. Pode-se dizer que há uma certa insegurança sobre a forma como os jovens experienciam o “mundo dos brancos”, repercutida de maneira crítica na dinâmica interna da aldeia. Fala-se em termos de “cabeça fraca”, “desinteresse”, “ouvido tampado” e, em casos mais sórdidos, “virar branco” (cf. NUNES, 2012, 2016). Aqui, “se preparar” parece ter a ver com uma forma de estabilização interna pela qual os Karajá saibam lidar com a cultura do branco. Ainda que os projetos sejam levados a cabo pelos Karajá na intenção de reverter esse quadro, ou ao menos oferecer horizontes mais positivos e propositivos sobre sua condição enquanto “índio”, no entendimento dos velhos é preciso acautelar-se, proteger-se através de uma investitura, digamos assim, da própria cultura, dos próprios meios de conhecer.

Então, para os Iny transitarem entre a própria cultura e a “outra cultura” (a dos brancos), e fazendo disso um empreendimento enquanto articulador de projetos e associações, por exemplo, isso depende em certo sentido de valorizarem a si próprios. A diferenciação entre a cultura dos brancos e a cultura Karajá revela, entre outros, o movimento de reorganização de um coletivo, com vistas a manter a integralidade de suas relações, regras e de seus conhecimentos. Para “resgatar” é preciso ter o que resgatar. O que pode parecer redundante, na concepção de muitos Karajá é uma operação de conhecer a cultura, gerir seu “resgate” e saber minimamente por onde fazê-la.

Em outras palavras, para que possa envolver-se e mostrar-se nos projetos, dizendo-se “índio”, “Iny”, “Karajá”, é preciso acionar os conhecimentos específicos, o que implicaria ter ouvido os aconselhamentos dos mais velhos e ter observado os fazeres destes. Isso remete igualmente à feitura da *ritxòkò*, na qual não são expressos elementos da cultura do branco (celular, motocicleta, etc.). Seria, portanto, o ponto de partida e não o de chegada. Pois assim o pessoal de hoje pode transitar pelo

mundo dos brancos e dos projetos, valer-se da cultura do outro sem perder a capacidade de reflexão propriamente indígena e beneficiar-se disso⁶³. Isso fica mais claro se levamos em consideração os indígenas com os quais o projeto de salvaguarda trabalhou nesse tempo. Segundo os dados oferecidos por Lima e Leitão (2019: 237):

Cada um destes polos [conjuntos de aldeias definidos pela proximidade geográfica, que totalizou seis polos] funcionou como uma unidade de execução do projeto, contando com a participação de 12 jovens bolsistas que atuaram como assistentes articuladores, organizando as atividades localmente e contribuindo para a comunicação entre as comunidades, instituições parceiras e a coordenação geral do projeto. Os critérios de seleção dos bolsistas indígenas foram definidos de acordo com os princípios estabelecidos no edital de financiamento do projeto e acordados com as comunidades, conforme relacionados a seguir: a condição de serem bilíngues em português e *Inyribê*, de possuírem domínio da leitura e da escrita, terem disponibilidade de tempo, não serem bolsistas de outros projetos; um último critério dizia respeito à distribuição das vagas, que deveria contemplar pessoas de ambos os sexos.

Até onde se sabe, a maioria destes bolsistas eram alunos do curso de Licenciatura Intercultural da UFG. Isso certamente relaciona-se com o fato do projeto de salvaguarda estar diretamente vinculado ao Museu Antropológico da UFG, onde parte dos alunos da Licenciatura Intercultural apoia-se para suas pesquisas. Ao mesmo tempo, tem a ver com a forma como os Karajá os enxergam. São pessoas que há algum tempo já vêm lidando com os “conhecimentos da cultura” – para fins da própria graduação, inclusive – e, por isso, estariam mais aptos, aos olhos dos Karajá, para encabeçarem as atividades junto aos integrantes não indígenas do projeto em questão. Ou seja, os bolsistas cumpririam as prerrogativas necessárias para falarem e agirem através da cultura.

A atuação de Dibexia pode ilustrar melhor toda essa discussão em torno de quem tem a legitimidade de gerir projetos entre os Karajá. Dibexia é de família de ceramistas (*cf.* diagrama no Capítulo 2), suas avós, tias, irmãs e sua mãe fazem *ritxòkò*. Ela está finalizando o curso na UFG e neste âmbito desenvolve uma pesquisa sobre a *ritxòkò* na língua karajá. No contexto da patrimonialização, a partir de 2010 aproximadamente, Dibexia mediou a relação entre as ceramistas de Santa Isabel, os técnicos do Iphan e a equipe do Museu Antropológico. Por volta de 2014, tomou-se a única liderança mulher da aldeia, mantendo-se neste posto. Não por acaso, Dibexia foi uma das bolsistas selecionadas

⁶³ Na próxima seção, veremos como os Karajá, de fato, têm recorrido aos saberes dos velhos para produzirem conteúdos “da cultura” e registrá-los em diferentes suportes no intuito de não perdê-los. Isso, no entanto, não está livre de avaliações críticas dos próprios velhos.

para ser a articuladora do projeto de salvaguarda nas aldeias e foi igualmente demandada pelo cacique Juanahu para me introduzir e me acompanhar no trabalho com as ceramistas.

Aqui, no entanto, ao mesmo tempo em que alguns almejam perpetuar uma forma de transmissão de saberes, baseada na convivência entre os familiares, na escuta dos conselhos dos mais velhos e no aprendizado prático das regras da cultura, isso fica muito mais custoso no momento em que o “pessoal de hoje” se dispersa com futebol, video-games, televisão, com celulares, bebida alcoólica, com os eventos da igreja⁶⁴, com o aprendizado na escola – estas últimas duas demandam das crianças e dos jovens um tempo razoável de dedicação semanal. Mas não se trata tão somente de os jovens e crianças dispersarem mais porque tem mais coisas às quais prestar atenção. Eles não demonstram interesse nas coisas dos antigos, passando a questioná-las algumas vezes. Como uma criança perguntou-me na volta de um encontro com uma das ceramistas: “você não fica com sono ouvindo as histórias?”. Essa mesma criança, de treze anos, certa vez me disse que queria ser *tori* e ir morar na cidade quando ficasse mais velha. Eu a indaguei sobre as razões, tentando argumentar que a vida na aldeia também era legal, interessante, cheia de pessoas queridas, com muitas coisas para fazer e para se divertir. Ela então respondeu dizendo não saber se acreditava mais que ela tinha vindo do fundo do rio.

Em outra situação, soube que a irmã mais nova dessa garota, com dez anos de idade, havia se trajado de *ijadokomà* para uma certa ocasião na aldeia ocorrida meses antes da minha chegada em Santa Isabel. Sua mãe orgulhosa queria me mostrar uma foto dela toda ornamentada, mas foi repreendida pela menina no mesmo instante. Ela demonstrou estar envergonhada em ser vista daquela forma, pintada e com adornos típicos. Sua irmã e sua mãe então me explicaram que ela tinha sentido muito medo dos aruanãs (par de seres mascarados), chegando a chorar e a se recusar, o que não funcionou. Nunes (2016) também descreveu situações de vergonha como essa da menina de dez anos, mas no contexto do Hetohoky. Ele comenta: “a associação do álcool com o ritual é muito forte nos tempos de hoje. Diz-se que a cachaça deixa o pessoal “animado” (*bàdèsa*), e que “acaba com a vergonha”, para que possam, por exemplo, dançar com *aõni aõni* (espíritos de animais) no centro da aldeia sem ficarem constrangidos” (2016: 115). A vergonha possui uma dimensão moral, que, segundo Nunes, se faz na relação entre respeito e medo/vergonha (*ibid.*: 472). Há casos de vergonha (*ixĩru*) que as pessoas sentem/sabem que as ações são consideradas inapropriadas – escutar e rebater os conselhos dos velhos, as mulheres não curvarem-se perante os

⁶⁴ A Igreja Adventista do Sétimo Dia promove atividades que reúnem muitas crianças e jovens: o coral, o social aos sábados à noite, o clube de escoteiros e rodas de leitura bíblica.

aruanãs no sentido de identificarem os homens por trás das máscaras, um homem deixar de prover alimento à sua família. Essa vergonha induz à ação moral, ao respeito às “regras da cultura”. Com o passar do tempo, à medida que as pessoas envelhecem a vergonha tende a diminuir, não por uma alteração do padrão moral, mas para diminuir a vergonha daqueles que o acompanham, como ocorre na ação dos *brotyrè* durante os rituais de iniciação dos meninos e das meninas.

A vergonha sentida pela garota de dez anos é inversa à consideração e ao respeito. Ela se sente envergonhada em assumir ações convencionais da vida Karajá. Sua vergonha é uma negação às regras e à própria cultura, sentimento este que é de alguma forma compartilhado pelo “pessoal de hoje”, como acusam os velhos. Na opinião das ceramistas, é necessário afirmar a beleza das pinturas corporais, dos ornamentos, “das coisas de Iny” com o objetivo de alcançar respeito entre eles e nas relações com os *tori*. Assim, o formato das oficinas de cerâmica parece ser um meio de chamar a atenção das crianças e dos jovens, ainda que de outras aldeias, pois provavelmente encontram-se na mesma situação de desinteresse que a juventude de Hãwalò. Elas exemplificam as razões alegando que o fato de as mestras circularem entre as aldeias faz com que elas tenham contato com pessoas nunca vistas antes. Então, para os jovens, segundo elas, “é gente nova. Não só Iny, não. Tem *tori* também!”, referindo-se, imagino eu, aos integrantes do projeto. Mencionam também o fato das oficinas disporem de pessoas registrando, filmando, fotografando, algo comum na vida do pessoal de hoje de modo a simpatizá-lo com aquele novo contexto.

Komytira e Mahuederu são as ceramistas que mais têm participado das oficinas realizadas no âmbito da salvaguarda em outras aldeias. Antes mesmo que eu sondasse com Mahuederu o contexto das oficinas, se ela chegou a participar e como era, em uma das nossas andanças até o barreiro da aldeia ela falou aleatoriamente que contaria a história de Kubèlè em Buridina (GO). Tomei conhecimento então que, dentre poucos meses, uma oficina de cerâmica estava agendada nesta aldeia, na foz do Rio Vermelho (afluente do Araguaia), e Mahuederu tinha sido convidada a ministrá-la. Ela já tinha participado de outras oficinas em Fontoura (TO) e Macaúba (TO).

Nas oficinas, Mahuederu leva o seu barro já tratado, pronto para ser modelado, e o distribui para aqueles que querem praticar. Em uma das ocasiões a argila levada por Mahuederu acabou em menos de duas horas, de acordo com seu filho Kariryra, tamanho interesse do pessoal. Ela carrega consigo também algumas peças modeladas e queimadas, que são apenas decoradas diante de seu público.

“Em Macaúba ninguém sabe fazer ritxòkò. Não há sábias entre as mulheres. Fiz a oficina e o pessoal gostou. Gostou mesmo. Pinteí boneca pronta na frente de menina e todo mundo queria fazer igual.

(...) Conto história também. Porque pessoal de hoje não sabe mais história de Iny, de gente antiga”
(Trecho de uma entrevista com Mahuederu, traduzido por Dibexia, Santa Isabel do Morro, 2018).

A oficina que estava prevista para acontecer em setembro em Buridina seria uma oportuna ocasião para Mahuederu visitar seus parentes que lá moram, entre eles uma reconhecida ceramista chamada Karitxama, a quem Mahuederu teria ensinado produzir *ritxòkò*. Karitxama é sobrinha da finada Xureréa, ceramista histórica de Santa Isabel, que foi casada com a antiga liderança Maluaré. Segundo Mahuederu, seus parentes de Buridina são gente antiga de lá, fundadores da aldeia⁶⁵. Nesse percurso entre as aldeias e nos eventos do projeto, ela e Komytira reencontram pessoas que há muito perderam contato pela distância. Outro ponto ressaltado indica as diferenças de confecção entre mulheres de Buridina em relação ao modo executado em Hãwalò. Em Buridina, as mulheres queimam suas peças em fornos de tijolos ao passo que em Santa Isabel a queima se dá de modo mais improvisado, em cima de carriolas, chapas metálicas e no próprio chão. O barro usado em Buridina é avermelhado enquanto o encontrado em Hãwalò é branco⁶⁶. Além de tudo isso, para Komytira é muito vantajoso estar em Buridina por tratar-se uma aldeia na cidade, com a circulação maior de não indígenas, para quem ela pode vender suas produções.

Anos atrás, difícil precisar a data, a ceramista Komytira e uma de suas filhas tiveram a ideia de levantar uma espécie de “casa de cultura” na aldeia, onde seriam ofertadas oficinas para as crianças, jovens e mulheres adultas interessadas em aprender a produção de *ritxòkò*. Elas já tinham definido a área de construção, contígua ao terreno da casa de Komytira, no fundo da aldeia, e chegaram a levantar parte do dinheiro necessário para a compra dos materiais. Contudo, por questões particulares à família, este dinheiro foi realocado para outro fim. Soube ainda que Komytira chegou a se oferecer várias vezes às famílias próximas a ela para ensinar as crianças e jovens a fazerem *ritxòkò*. Um dos sobrinhos de seu marido teria me dito que ela o procurou, convidando sua filha a participar. Segundo o sobrinho, a ideia era que sua filha também chamasse outras amigas e meninas de sua idade, na época com doze anos, para formarem uma turma.

Anos antes de darem início as oficinas no âmbito do projeto de salvaguarda, as ceramistas de Santa Isabel do Morro já tinham tido a oportunidade de ministrar oficinas em Buridina em 2011, no Rio

⁶⁵ Em artigo, Telma Camargo de Lima (2013: 12-13) menciona, a partir de memórias do então cacique Raul de Buridina, os deslocamentos históricos de famílias habitantes de Buridina para a aldeia de Santa Isabel motivadas por acusações de feitiçaria. Segundo a autora, “esses deslocamentos assinalam que Buridina e Bdè Burè, através dos laços de parentesco, mantém relações estruturais com Santa Isabel do Morro”.

⁶⁶ Essas observações são confluentes às descrições feitas no Dossiê de registro, no qual são elencadas ainda outras diferenças no modo de confecção entre estas duas aldeias (cf. LIMA FILHO *et. al.*, 2011).

de Janeiro em 2011 e 2014, e muito provavelmente em outras ocasiões desconhecidas por mim. Relatos afirmam que moradores de Buridina viam, nessa época, Santa Isabel como o local onde a “cultura é mais forte” (NUNES, 2012; SILVA, 2013). A ceramista Karitxama tem o trabalho oleiro de Santa Isabel como “referência de tradição”, conforme registrado por Telma Camargo da Silva:

Agora a boneca eu aprendi mesmo foi com a Mahuederu e a Xiréréya que é mãe do Kurehete, que é minha tia. Ela já faleceu. Aprendi mais com ela porque quando na época que... a finada tia Lúcia, tia Isabel fazia, eu era menina ainda, sabe? Vivia naquela brincadeira ainda; então eu observava as coisas mas não tinha tanto interesse não. Depois com certos anos passei a ser mãe e tudo aí me interessei, que era muito importante que a gente tava fazendo e aí eu já não sabia fazer. Fazia assim mais ou menos e ficava feio, falei “não, vou aprender.” por causa desse negócio de encontro que tinha né, de Santa Isabel prá cá, com os parentes da gente vem, aí elas começaram vir... aprendi com elas (SILVA, *ibid.*: 13).

No Rio de Janeiro, a convite da pesquisadora Chang Whan para participarem de um encontro interétnico no Museu do Índio em celebração a “Semana do Índio”⁶⁷, estiveram as ceramistas Mahuederu, sua filha Myixá e sua sobrinha Wrearu. Mahuederu comenta atônita ter visto sua filha fazer *ritxòkò* “do jeito de *hykyna mahadu* [gente antiga] para os *tori* [não indígenas] e *ix̃ju* [outros povos indígenas]” e acrescenta: “tá tudo registrado!”. O registro a que Mahuederu se refere são os vídeos e fotografias feitas pela pesquisadora Chang Whan durante o evento e, posteriormente, na aldeia. Além desse material, que pode ser consultado no canal do YouTube do Museu do Índio, Juanahu, cineasta da Hãwalò, também se encarregou de registrar diversos momentos dessa viagem⁶⁸. É interessante perceber a reação de Mahuederu nesse caso. Sua filha Myixá aprendeu a fazer *ritxòkò* com ela, observando-a em sua casa desde muito nova, quando ainda era moça *ijadokomà*. Hoje, Myixá acompanha sua mãe fora da aldeia, mostrando a outras pessoas os ensinamentos que teve através de Mahuederu. As oficinas que passaram a ser realizadas pelas ceramistas em diferentes âmbitos, embora em um formato de ensino-aprendizado outro, diferente do modo pelo qual estas mulheres tomaram-se *ritxòkòdu*, não deixam de evocar as particularidades de uma prática e de um modo de fazer “tradicional”.

⁶⁷ Em 2014, foram feitas apresentações de danças, oficinas de objetos diversos, de pintura corporal, além de palestras, debates e exibição de filmes que integram o acervo audiovisual do Museu. Estiveram nesta ocasião mais de quinze moradores de Santa Isabel do Morro e representantes dos povos Terena, Kadiwéu, Asurini e Suruí.

⁶⁸ Alguns dos registros estão disponíveis em: <<http://https://www.youtube.com/watch?v=S8sVjhVgJvI>> e <<http://https://www.youtube.com/watch?v=faJvPGmAsh4>>. Acessado em: novembro de 2019.

v.iii Novas tecnologias da memória

Na seção anterior nos atentamos para o contexto de execução das atividades do plano de salvaguarda, em especial para as oficinas, que têm revelado dinâmicas até certo ponto díspares se comparadas à forma tradicional de transmissão do conhecimento oleiro. A operação feita por meio de oficinas é, por definição, “outra”, de *tori*. Ela envolve aspectos que, para alguns Karajá, podem ser atrativos ao “pessoal de hoje”, entre eles a participação de pessoas de fora da aldeia, a captura de imagens dessas situações, como mencionado. Nesta seção o intuito é refletir sobre os modos de registro aos quais os Karajá vêm ativando para reter os conhecimentos da cultura e assim repercuti-la amplamente, para os outros e entre si.

Há algum tempo (difícil precisar a data), os Inỹ vêm sistematizando fontes documentais, linguísticas e culturais por meio de vídeos, gravações e materiais impressos no intuito de difundi-los dentro e fora das aldeias e assim contribuir para a “valorização da cultura” e para “não perder a cultura”. Multiplica-se o engajamento de muitas pessoas em projetos que visam registrar seus saberes, suas histórias, as qualidades de seu território e as particularidades de seus modos de vida. Alguns projetos são oportunizados pelas atividades extraescolares articulados com o estágio do curso de Licenciatura Intercultural de Formação Superior de Professores Indígenas da UFG. Há também as produções colaborativas com o Museu Antropológico da UFG e o Museu do Índio. Outras vêm sendo elaboradas junto ao Iphan e ao Museu Antropológico no âmbito do plano de salvaguarda acima citados. E uma boa parte não são necessariamente realizadas sob a égide de políticas de “valorização e revitalização cultural”, mas parte de iniciativas propriamente autóctones, capitaneadas pelos próprios Inỹ – professores, lideranças, pesquisadores e estudantes etc.

Os Inỹ dispõem de um verdadeiro acervo de livros, apostilas, cartilhas, DVDs, CDs produzidos por pessoas de diversas aldeias – Santa Isabel do Morro (Hãwaló), Fontoura (Btöiry), Macaúba, JK, Wataú, entre outras. Somam-se, também, alguns trabalhos de pesquisadores que estiveram junto a eles nos últimos anos. Fui apresentada e presenteada com muitos desses materiais, de posse de várias pessoas como também do estoque acervado na biblioteca da Escola Estadual Maluá. Estes materiais mostraram-se de relevância para essa dissertação justamente por serem recorrentemente acessados e experienciados pelos Karajá para fins diversos – entre eles para retomar momentos rituais, por exemplo; para consultas de coisas que possam lhes escapar da memória ou do conhecimento; nas interlocuções com pesquisadores, enfim, de forma a gerar algumas das reflexões que me propus a descrever aqui.

Certamente por eu ter convivido na casa de Juanahu me ocorreu ficar absorta por estes materiais, com destaque para os de audiovisual. Juanahu é cineasta, formado pelo projeto Vídeo nas Aldeias e teve seu primeiro filme lançado em 2013, intitulado “O povo que veio do fundo do rio”, em menção ao mito de origem. O filme mostra um pouco do universo do ritual Hetohoky, com filmagens e entrevistas concedidas pelos moradores de Santa Isabel do Morro (Hãwalò) e de Fontoura (Btõiry) em março de 2011. Nele se exhibe a dança dos Aruanãs (*jjasò*) com suas máscaras, cantos e chocalhos, as moças *jjadokomà* devidamente adornadas para acompanhar os espíritos mascarados, seguida de relatos sobre a existência e a importância destes seres para a sociedade Iny. Conta ainda com cenas da produção dos ornamentos rituais (cocar *hetô*, colar *myrani*), do preparo dos meninos a serem iniciados (*jyrè*) e da pintura de seus corpos. Juanahu e a equipe de filmagem acompanharam a pesca para a recepção dos *jjasò* e dos visitantes Iny, a retirada de cipós e de madeiras específicas para a construção da casa dos homens e para a subida do mastro *tó* no pátio ritual.

O filme foi realizado em parceria com indígenas Bororo, Xavante, estudantes e professores não indígenas da USP, vinculados ao Centro de Comunicação Digital e Pesquisa Partilhada (CEDIPP) no âmbito do Programa Museu na Aldeia. Essa é só mais uma das articulações feitas por Juanahu⁶⁹. Mais recentemente, os Karajá, Javaé e os Ava Canoeiro protagonizaram a série de televisão “Amanajé, o mensageiro do futuro”, estreada na TV Cultura em fevereiro de 2019, com alcance de exibição em 200 canais da Rede Pública de Televisão. A trama da série, composta por treze episódios, “desafia indígenas de treze povos do Centro-Oeste do Brasil a realizarem um filme-carta destinado às gerações futuras”⁷⁰. Cada episódio aborda o processo de produção e montagem de um curta-metragem que, após sua finalização, é exibido para toda a aldeia onde foi concebido.

Antes do lançamento da série, em campo tive um *spoiler* de alguns trechos dos episódios envolvendo os Karajá e os Avá Canoeiro (primeiro e segundo episódios, respectivamente). No caso dos Karajá, o curta-metragem voltou-se para a produção do filme a ser lançado por Juanahu sobre o mito de Yré. Até onde pude tomar nota, moradores de Santa Isabel encenam este mito⁷¹. No vídeo, por meio de uma gravação em áudio e transmitida nas caixas de som de uma van, um jovem convoca a aldeia:

⁶⁹ Em 2010, atuou como cinegrafista no projeto do PRODOCLIN – Doc Iny, que visou constituir uma ampla base de dados digitalizada sobre a língua e a cultura Karajá para o Museu do Índio. Em 2016, compôs a mesa “Cinema Indígena Contemporâneo” acompanhado de cineastas de outras etnias, no curso Dimensões das Culturas Indígenas ofertado pelo Museu do Índio no Rio de Janeiro.

⁷⁰ Participaram também os povos Xavante, Guarani Nhandeva, Terena, Tapuia, Guarani Kaiowa, Kuikuro, Kalapalo, Kisedjê Ikpeng e Kaiabi.

⁷¹ Não consegui assistir ao filme na íntegra durante sua estreia na televisão. Ele ainda não está disponível em plataformas de acesso ao público. Portanto, não posso oferecer maiores detalhes sobre sua realização.

“Meu povo, meus parentes! Terminamos nosso trabalho e agora estamos prontos para mostrar nosso filme. Às 7h30 da noite, iremos exhibir o filme na beira do campo [de futebol]. Venham todos assistir. Tragam seus filhos, seus maridos, suas mães... Venham ver o filme. Venham ver o nosso trabalho. Venham assistir à história que vocês conhecem. Venham e nos digam o que acharam do resultado do nosso vídeo”. Foi um trabalho conjunto entre lideranças de Santa Isabel e alguns jovens, entre os quais alunos da Licenciatura Intercultural e que também experienciaram o curso de documentário oferecido no plano de salvaguarda. Segundo conta um dos participantes do filme-carta, o formato do enredo “é mais informação assim. Os velhos ajudaram a gente, contaram um pouco pra gente. Eles sabem. Tem cura, é bonita a história, tem muitas coisas que Jua [Juanahu] e nós fomos entendendo e a gente quer mostrar agora um pouquinho do que o povo Iny passa. Você vai assistir lá na cidade e o pessoal aqui também vai ver”.

O artigo colaborativo intitulado “Pourquoi filmer sa culture?” (NAHUM-CLAUDEL; PÉTESCH & YVINEC, 2017) tratou do contexto de produção fílmica de rituais em três casos etnográficos: Karajá, Enawenê-Nawê e Suruí. Segundo os autores, “les trois groupes ici considérés s’efforcent de démontrer leur vitalité culturelle, en s’engageant avec enthousiasme dans divers projets permettant de prendre part à l’économie morale de la culture qui s’est mise en place au Brésil”. Os efeitos da “espetacularização da cultura”, segundo eles, impelem os indígenas a buscarem a preservação de suas práticas em formas de gravações de áudio ou vídeo, o que conduz à seguinte questão: “ne risquait-on pas de dénaturer ces mêmes pratiques et de saper leur vitalité propre?” (*ibid.*).

Para o caso Karajá, Pétesch, que participou do projeto, conduz sua reflexão sobre as dimensões formais, técnicas, estilísticas ou estéticas do vídeo centrado no ritual de iniciação masculina, o Hetohoky, em colaboração com o Museu de História Natural de Toulouse em 2010. Para ela, os Karajá selecionaram o Hetohoky por “constitue le principal rituel du cycle cérémoniel de ce peuple indigène”. Seria uma escolha portanto estratégica com vistas a atender os requisitos de “identidade e de distinção” (condição étnica) e de “autenticidade” (marcadores da antiguidade/ancestralidade/tradicionalidade) para a interlocução e apoio de autoridades do patrimônio (Iphan, UNESCO, museus) e das organizações indigenistas. Ela sustenta, por fim, que a exibição do universo ritual do Hetohoky está associada à “capacité à produire des rituels comme spectacles visuels à présenter aux blancs, voire, dans certains cas (Haut-Xingu), aux autres groupes. L’incapacité à présenter ses rituels amène à se retrouver rangé dans la catégorie des ‘indiens sans culture’, y compris par les groupes voisins” (*ibid.*: 60).

É inegável que os Karajá investem em certas práticas privilegiando exibí-las e fomentá-las por meio de parcerias das mais diversas, inclusive tomando como referência (em vez de “rivalizar”, como alegam os autores) os povos vizinhos, sobretudo os do Alto Xingu⁷². Contudo, a sugestão de Pétesch em tomar o registro fílmico do Hetohoky como um espetáculo a ser projetado “para fora” acaba por simplificar ou reduzir as implicações internas e as concepções inerentes à elaboração de materiais pelos Karajá. Se como vimos no início deste capítulo, o momento atual em Santa Isabel do Morro revela uma série de preocupações em relação ao “pessoal de hoje” - *grosso modo*, o “desinteresse pela cultura” que pode acarretar na sua própria “perda” –, esses materiais prestam-se, entre outras coisas, ao desafio crítico de difundir conhecimentos e saberes entre si. E esses materiais podem estender-se àqueles produzidos por não indígenas, mas igualmente acumulados pelos Karajá. Cito um caso.

Em uma das conversas sobre como o “pessoal de hoje” tem pouco domínio sobre conhecimentos e técnicas necessárias a algumas atividades, Mahuederu conta que foi procurada por um grupo de rapazes durante os preparativos do Hetohoky realizado em Santa Isabel anos atrás. Os rapazes diziam não lembrar das sete árvores necessárias para levantar o corredor de palha, denominado *hererawo*⁷³, que conecta a casa dos homens e a casa pequena no pátio ritual (*jjoina*). Então, ela respondeu aos rapazes que eles deveriam saber e aconselhou procurarem no “livro do Manuel”, disponível na escola. O livro ao qual Mahuederu se referia é a dissertação de mestrado de Manuel Ferreira Lima Filho sobre o Hetohoky, publicada em 1994. De acordo com ela, Manuel sabe

⁷² Ouvi algumas vezes, por diferentes pessoas, que o “povo do Xingu” é mais unido se comparado aos Karajá. Disseram-me que no Xingu o pessoal respeita as “regras da cultura”, que caciques e lideranças têm mais controle sobre a entrada de não indígenas, ao contrário do que acontece em Hãwalò atualmente. Há o imaginário, entre os Karajá, de que os povos xinguanos vivenciam mais a cultura, tendo a ver, conforme os comentários, com o tipo de contato que se estabeleceu nesses dois contextos: “lá o pessoal foi contatado pela elite. Aqui, por peões”. Suponho que meu interlocutor estivesse se referindo à criação do Parque Indígena do Xingu em 1961, resultado das expedições dos irmãos Villas Boas. Nessa época, os Karajá travaram (tensas) negociações, perduradas até hoje, com donos e funcionários de fazendas na Ilha do Bananal. A bovinocultura praticada ainda hoje pelos Karajá é uma “herança”, pode-se dizer, da política do SPI e do contato com a sociedade regional, entre os quais com “posseiros” (*cf.*, por exemplo, BONILLA, 2000).

⁷³ De acordo com Lima Filho (1994: 88), as árvores com seus respectivos nomes karajá são: *hederubò*, *toriwororixina*, *lÿnÿre*, *nawitbo*, *owoji*, *õriroxina*, *hemÿta*. A menção a estas árvores também aparece no primeiro filme de Juanahu. Um velho, diante dos rapazes no pátio ritual, vai nomeando uma a uma. Essas árvores são varetas enfileiradas, cujos galhos são amarrados na ponta. Cada uma delas possui donos, segundo os Karajá. Nas palavras de Lima Filho (*ibid.*: 85): “a primeira árvore, na entrada do corredor de palhas, a contar da Casa Grande, que não o tucum amarrado à própria casa, pertence a um grupo especial de homens denominado *Mahãdu Mahãdu*. Aquela árvore da entrada da Casa Grande e as outras duas que ficam após a árvore do *Mahãdu Mahãdu* pertencem aos Homens de Cima, os *lbòò Mahãdu*, e as últimas três mais próximas da Casa Pequena são dos Homens de Baixo, os *lraru Mahãdu*”.

sobre o Hetohoky porque os “velhos”⁷⁴ ensinaram e mostraram tudo a ele, em especial os finados Arutana e Maluaré (respectivamente, cacique e pajé na época). O filho da ceramista, Kariryma, acrescentou que no filme de Juanahu também tem os nomes destas árvores, mas “só agora”.

Esse caso parece exemplificar o uso que os Karajá fazem desses materiais de registro. Em outra situação, em visita a ceramista Mahiru, ela e seu marido Crèheluri recorreram ao trabalho de Chang Whan para me apresentar peças já modeladas por ela, algumas das quais associadas ao Hetohoky: havia *jyrè* (menino iniciado) sentado no banco *korixy*, os aruanãs *ijareheni* e *lateni*, por exemplo. Ao passo que íamos folheando a tese de Whan, o casal apresentava-me fotografias de ceramistas históricas como Kwanajiki, Loiwa, e nominavam também os seres sobrenaturais e personagens míticos modelados por outras ceramistas, entre os quais Benorá e Kaboi. Crè então disse, “você conhece essa história [referindo-se a Kaboi]? Eu posso te mostrar. Tem um livro, mas ele não está aqui agora”. Crè é uma das lideranças da aldeia que esteve mobilizado em alguns dos projetos de valorização da cultura.

Pela televisão de Juanahu e Marissiru pude assistir por mais de uma hora os momentos do Hetohoky do ano de 2018, edição em que o filho do casal foi iniciado. Então cacique e “dono da festa”, Juanahu disponibilizou seu equipamento de filmagem para que aquele momento tão importante para sua família fosse captado e guardado por seus filhos. No celular, as crianças também me apresentaram a história de *tainaky*, “grande estrela” na língua vernacular, em animação feita por uma *tor*⁷⁵. Elas e a mãe Marissiru reviraram muitos papéis a fim de me mostrarem livros com imagens de seu povo, com histórias de gente antiga, com informações sobre “as coisas de Iny”, muitos dos quais versados no *inĩrybè* e no português⁷⁶. Um desses livros disponibilizados a mim é resultado do projeto “Histórias da Tradição”, com patrocínio do Programa Petrobras Cultural, e publicado em 2014 com o título “Ynĩxiwè que trouxe o sol e outras histórias do povo Karajá”. Ele foi organizado por Angela Pappiani e Maíra Lacerda e contém seis histórias narradas por diferentes pessoas, em maior parte moradores da aldeia Fontoura. Cada narrativa recebe o nome daqueles que as enunciaram.

⁷⁴ Indaguei se os velhos de hoje não poderiam ter ajudado os rapazes e Mahuederu responde dizendo os “pois é! Muitos velhos aí, homem né, viram bebê depois de um tempo. Não sabem nada, esquecem de tudo”.

⁷⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0cgJxllkyDI>>. Acessado em: novembro de 2019.

⁷⁶ Numa dessas situações, fiz a “devolutiva” da minha pesquisa monográfica. Ainda que eu não tivesse feito trabalho de campo junto aos Karajá, tive acesso a imagens de fontes diversas – acervos, bibliografias, etc. – , sobretudo do período de 1940, ano em que Mário Simões e Kózak estiveram no médio Araguaia. A receptividade do material foi boa, e minha anfitriã Marissiru ficou bastante entusiasmada em ver seu avô Wataú em uma das imagens.

O projeto se propõe a construir uma ponte para a aproximação entre as aldeias e o povo das cidades através da beleza das histórias, da força da Palavra Criadora. A contribuir para o fortalecimento da identidade e das culturas indígenas. É uma resposta a pedidos dos velhos sábios das aldeias que acreditam que as novas tecnologias, quando apropriadas e conduzidas pelas comunidades, podem ser armas importantes para a manutenção das tradições (POVO DA ALDEIA FONTOURA, PAPPIANI & LACERDA, 2014: s/p).

O livro é acompanhado de um CD, com imagens e sons dos narradores, no intuito de “expressar os movimentos da história” para se tomarem “vivos novamente, sempre que as faixas de áudio do CD forem ouvidas”. Elly Mairu Karajá, coordenador do projeto, abre o vídeo com os seguintes dizeres: “nosso mundo era o mundo da oralidade. A gente guarda a nossa história só na memória, então esse projeto... acho que chegou nossa vez de registrar e colocar no papel”. Daniel Coxini, também coordenador do projeto em questão, sábio da aldeia e antiga liderança, expressa o desejo que o povo Iny tem em “fazer livro próprio para escola indígena”. Os Iny acreditam que o projeto possa ajudar na educação escolar das crianças e dos jovens, sendo utilizado em sala de aula. Elly Mairu ainda contrasta: “antigamente, lá por 6 horas da tarde, 7 horas... nossa avó, nosso avô contava história para nós e aí a gente aprendia a história do avô, da avó. Hoje em dia é diferente. Nossa história é só televisão”.

Alegações como esta de Elly Mairu, em que se atesta a perda e o esquecimento de uma prática “de antigamente”, são recorrentes nas publicações feitas pelos Karajá. No livro recém-publicado “Arte Iny/Karajá: patrimônio cultural do Brasil” consta uma seção dedicada ao casamento tradicional *harabiè* que, como já mencionado no início deste capítulo, deixou de ser praticado pelo pessoal de hoje. Admite-se que o *harabiè* é um importante ritual, mas “está sendo esquecido. (...) A maioria dos jovens e crianças ainda não teve a oportunidade de presenciar essa cerimônia. (...) O esquecimento está se dando por causa da interferência de outras culturas, como a do não indígena. Atualmente muitos Iny preferem se casar seguindo o modelo dos brancos. Outros preferem se casar de uma forma mais simples, em que os noivos fogem das casas de seus pais e vão morar juntos. Por isso, fizemos a descrição e o registro desse ritual, por meio da escrita, para conhecimento das gerações mais jovens” (IPHAN, 2019: 107).

Para professores da Escola Maluá, tem muitos conhecimentos que precisam ser recuperados, pois acreditam que muito já foi perdido. Em 2017, a escola simulou com os alunos o casamento *harabiè*. Dois alunos foram escolhidos para representarem os noivos, cujas famílias foram convidadas a participar. Muitos, dizem os professores, já não lembravam mais das etapas do casamento tradicional ou sequer tinham participado de um. Assim, os alunos filmaram e fotografaram desde os preparativos até o

momento em que o tio do rapaz o carrega nos ombros até a noiva. Após a encenação, os alunos roteirizaram o casamento na escrita.

Essa e tantas outras atividades e articulações em projetos, com resultados e produtos determinados, são tão importantes quanto insuficientes, de acordo com alguns velhos. Esses produtos também dizem respeito aos trabalhos feitos por pesquisadores *tori* nas aldeias. Mahuederu é uma das que refletem criticamente sobre esse contexto que tem se revelado adensadamente ao seu povo. Por um lado, é interessante perceber como os brancos estão interessados pela cultura Iny. Ela reconhece a importância dos projetos de registro de suas histórias e de seus patrimônios, pois é uma tentativa do “pessoal de hoje” passar a valorizar e sentir orgulho da própria cultura. Contudo, há algumas ponderações que precisam ser feitas. Segundo as palavras de Mahuederu: “isso que vocês vêm fazer aqui é importante para nós. Pessoal lá de Goiânia ensina a gente também. Faz os projetos com o pessoal daqui. E eu estou contando algumas histórias para você. Você está gravando, anotando, elas serão escritas. A história do meu povo vai ser conhecida por aí. Mas eu não estou contando tudo que eu sei. Tem muita coisa, minha filha!”.

A fala desta ceramista, de notório saber e uma das principais narradoras de Santa Isabel articula, ou melhor, sintetiza dois movimentos. Por um lado, as teses e livros de pesquisadores mostram-se como uma verdadeira fonte de referência entre os Karajá, em que eles consultam, recordam pessoas, momentos, acionam saberes, prestando-se também à difusão da “cultura Karajá”. No que compete à atividade oleira, esses materiais parecem incidir e ajudam a conformar o reconhecimento das ceramistas, cujas produções são perpetuadas, digamos assim, com o registro imagético disposto nesses trabalhos. Em suma, os Karajá olham seu passado e a si mesmos através do que o outro diz deles e se projeta no presente e no futuro. Além disso, os pesquisadores envolvidos com os inúmeros projetos vêm acompanhando e ajudando os Iny a escreverem e a registrarem “as coisas da cultura”, enquanto um recurso pedagógico para as gerações mais novas que frequentam a escola. Jovens, professores e lideranças lidam agora com câmeras, gravadores, empenham-se em traduções e na escrita de saberes e histórias de seu povo. Nessas situações, vale ressaltar, os velhos são sempre mencionados como aqueles que ensinam modos tradicionais de conhecimento: histórias e composições líricas dos tempos antigos, produção de objetos, habilidades de cura, na caçaria e na pesca.

Por outro lado, isso implica em relações bastante destoantes das dinâmicas em que os velhos estão acostumados e pelas quais tomaram-se “conhecedores” ou “guardiões” do *iny badèdŷŷnana*, “conhecimento” ou a própria cultura. Para Mahuederu, a escolarização fez com que crianças e jovens

fossem deixando gradativamente de procurar os velhos, seus avós, para saberem as “histórias da cultura”, as *lahi ijaky*, posto que agora algumas delas encontram-se registradas em livros e apostilas. Não há mais como antigamente o convívio estreito entre as gerações, não se ouvem mais os conselhos dos velhos. Isso se dá, segundo minha interlocutora, mais durante as festas, o Hetohoky, por exemplo. Com efeito, ela observa que o “pessoal de hoje” não sabe mais “ouvir” e nem “ler”, porque revelam-se inaptos ou com pouca habilidade para muitas práticas e atividades do “pessoal de antigamente”. Nesse sentido, Mahuederu chama atenção para a precariedade e artificialidade da “preservação” de conhecimentos eventualmente “passados adiante” através dos materiais escritos e audiovisuais, que, como ela vê, não acarretam necessariamente em uma continuação no pessoal de hoje. Dito de outro modo, é uma situação onde há a transformação de um conhecimento prático em um conhecimento teórico e conceitual.

A indexação de histórias na forma escrita acaba por suprimir as diferentes versões que uma mesma história possui na oralidade. Privilegia-se uma versão em detrimento de outras, o que não poderia senão gerar imbrólios internos. Conforme afirmam Becquelin e Molinié (1993: 12), “dans la transmission orale, le narrateur est créateur même s'il s'imaginer ne faire que répéter. Ce que les acteurs de ces sociétés appellent 'répéter' n'est d'ailleurs pas nécessairement une reproduction à l'identique. Ce double rôle empêche à la fois l'imitation exacte et l'innovation totale, puisque le narrateur n'a ni les moyens de la fidélité absolue ni le droit d'inventer”.

No caso Karajá, vimos no terceiro capítulo que os narradores na tradição oral referenciam o “pessoal de antigamente” enquanto fontes legítimas de suas histórias – por exemplo, “assim meus avós contavam” –, o que recai na valorização da experiência ou dada à experiência. As versões são atualizadas e aprimoradas ao longo da trajetória do narrador, o que lhes confere, com o passar do tempo, uma posição mitopoiética. Ou seja, os narradores são reconhecidos pela experiência do tempo vivido, por suas versões e pela qualidade da enunciação (oral, performática). Além disso, a contação de histórias se dá em grande medida no convívio familiar, tal como também afirmado na fala de Elly citada anteriormente. O registro em forma escrita parece estar longe de abarcar todos esses elementos imprescindíveis para enunciação, tampouco a qualidade do narrador e o seu extenso repertório de histórias. O que decorre nesses registros é a desparticularização do conhecedor/narrador (GUTJAHR, 2008; COELHO DE SOUZA, 2014) – sábios, anciãos, narrador do grupo e não mais parente de alguém.

Quando Mahuederu diz que os jovens estão deixando de procurar seus avós e assim ouvi-los, ela parece chamar atenção para o fato de que as pessoas de gerações mais novas não terão a mesma

oportunidade de desenvolver-se como sábios, narradores ou conhecedores da cultura da mesma forma em que não verão a continuidade de seus conhecimentos nas suas gerações descendentes – não serão ouvidos por seus filhos, netos e sobrinhos. Isso também gera desconfortos à medida em que os velhos, aqueles com os quais os netos, sobrinhos e filhos podem ter como fonte de conhecimento, ficam inibidos de expor suas versões e histórias, sob a suspeita de desinteresse e deslegitimação por parte dos jovens e de outros, já que agora podem acessá-los ainda que precariamente na escola e por terem pouca variabilidade de versões registradas. O que parece estar em jogo é um duplo esquecimento: dos parentes velhos e, por conseguinte, dos conhecimentos que estes podem transmitir.

Então, como passar da participação para a transmissão de conhecimento nesses projetos? Tudo isso conforma uma situação da qual os Karajá não possuem muitas respostas. O problema em si, para os velhos, reside menos na forma do resultado ou “produto” do ato de conhecer do que com os sentidos da transmissão de conhecimentos nesses casos. Como pudemos perceber ao longo deste capítulo, os Karajá lançam-se a novas ocasiões para trocas de conhecimentos entre eles mesmos, bem como a novas maneiras de conhecer, através de novas técnicas (de escrita, leitura, gravação, tradução, transcrição) e do uso de novas tecnologias (computadores, gravadores, câmeras, internet). Alguns Karajá mais lucidamente se atentam para o fato de que as pessoas envolvidas nesses tipos de interação não são necessariamente conhecedores ou sábios. Estendo para cá uma reflexão de Coelho de Souza sobre o contexto Kisêdjê, no qual também há, deliberadamente, a construção de jovens como “mediadores e conversores, tomando diferentes tipos de conhecimentos e modos de conhecer acessíveis uns aos outros. Mas no que se converterão *eles*?” (2014: 216 [grifos da autora]).

Espero ter clareado algumas tensões e contradições em relação a diferentes processos de registros emergidos no contexto de execução de projetos de revitalização e fortalecimento da cultura Karajá. As relações internas entre jovens e velhos é atravessada por esse contexto, transformando-as. Ao mesmo tempo em que se pretende com os projetos um certo tipo de “resgate” ou revitalização de antigas práticas, de saberes e de suas histórias, o que se verifica é a transformação do modo como os Karajá acessam uns aos outros, reverberado nos meios e mecanismos dos modos de transmissão dos conhecimentos. Mas para jovens e velhos, atentos à necessidade de fortalecimento da cultura, os registros em suportes duráveis revelaram-se promissores. Ele é adequado aos interesses entre as gerações porque retém a cultura. Por um lado, os jovens os acionam com o objetivo de se informarem tanto quanto de gestarem os assuntos da própria cultura. Por outro lado, os velhos conferem aos registros um estatuto de verdade e de historicidade através dos quais ostentam e reconhecem a si

mesmos. Em todo caso, os Karajá são redimensionados a um passado percebendo a si mesmos e são compelidos a novas posições e maneiras de se colocar no mundo.

vi. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história”.

Ailton Krenak

Ideias para Adiar o Fim do Mundo

Desde a primeira página deste trabalho procuramos demonstrar que a *ritxòkò* é uma *coisa* sempre em movimento, capaz de envolver diferentes pessoas em momentos distintos e servindo aos mais variados empreendimentos. Reúnem em torno da *ritxòkò* forças que trazem à tona uma forma particular. Para isso, acompanhamos cada etapa de seu processo produtivo, o fluxo de materiais que transformam plantas e fuligem em tinta, cinzas de cascas de árvore em antiplástico, barro em beleza. Uma beleza não apenas centrada na peça acabada e autocontida, mas nos sucessivos atos de conversão das matérias e da coisa em si. Tudo isso conforma a *ritxòkò* da mesma forma que constitui um saber, um conhecimento, uma prática de um coletivo de mulheres – as ceramistas Karajá – que as singularizam como tal. As alterações técnicas implementadas por essas mulheres (o trato com o barro, a queima, novos contornos) faz com que a *ritxòkò* seja percebida de outro modo. Nessas novas experimentações de materiais e de formas, esta coisa já é outra, cuja finalidade se impregnou nela toda, desde o barro até seu arremate. Não é um movimento de dentro para fora da *ritxòkò*, mas ao contrário.

A partir e através da *ritxòkò*, as ceramistas atuais alcançaram *status* de “mestras” e “aprendizes”, remetendo aos saberes daquelas que as antecederam, as ceramistas “históricas”. Isso tem a ver com o grau de domínio e habilidade que cada mulher possui em relação aos conhecimentos, às técnicas e à qualidade expressiva de suas produções. Nesse sentido que o conhecimento oleiro se evidencia cumulativo e gradativo, resultado

de um tempo extenso de dedicação, de prática e do ativamento de certas relações (políticas, familiares), que em alguma medida implica no reconhecimento e prestígio das ceramistas dentro e fora da aldeia. As mestras depositam em suas atividades uma série de aspirações, interesses e anseios relativos à vida na aldeia, a um modo de habitar o mundo que regem os sentidos da *ritxòkò*. A resolução consiste naquilo que chamei de especialidade enquanto a escolha e a predileção por determinados repertórios e enredos a serem veiculados na *ritxòkò*: cenas de práticas e de momentos cotidianos e rituais que os Karajá valorizam, alguns dos quais não mais praticados atualmente; a família extensa e as etapas das fases de vida demarcadas (mais rigidamente no passado) pelos Karajá; e as histórias envolvendo personagens do tempo mítico e seres sobrenaturais.

Aliás, as histórias aqui revelaram-se um importante fio por meio do qual a *ritxòkò* enquanto coisa ganha forma e vida. Histórias estas que evocam um tempo primordial, habitado por seres cujas qualidades e atribuições acenam a um modo de existência muito particular. Elas nos conduzem a um tempo profundamente marcado pela transformação que engendrou a realidade tal como ela é percebida e vivida pelos Karajá atualmente. A *ritxòkò* não apenas elenca seres, representando-os, como também acomoda na antropomorfia suas possíveis relações, a pluralidade potencial de cada criatura. Uma parte significativa das histórias figuradas na *ritxòkò* são aquelas chamadas de “histórias das vovós” (*lahi ijaky*), que prestam-se à atenção e ao entendimento das crianças. Traços e detalhes são um nó de histórias de um tempo muito antigo onde animais falavam com humanos e também do tempo do “pessoal de antigamente”, cujas lembranças estão marcadas na *ritxòkò*, como é o caso do busto *Inŷrakrè*. Muitos aspectos desses tempos foram revelados a mim, em grande parte, por uma importante narradora e ceramista de Santa Isabel do Morro, que, por vezes, conjuga o ato de modelar com o ato de narrar de forma magistral.

Os Karajá de Santa Isabel do Morro refletem criticamente sobre as mudanças da vida atual, que estaria sendo tomada radicalmente pela “cultura dos brancos”. A bebida, o dinheiro e o “mundo dos bens” parecem sintetizar e agravar tal conjuntura. Isso repercute, como mencionaram meus interlocutores, no desinteresse que o “pessoal de hoje” têm em relação à própria cultura. E falam tanto em termos de perda da cultura como também de como ela está mudando e do que muito já se transformou. É o caso das relações de parentesco cada vez mais instáveis, dos novos arranjos familiares e, com eles, traições,

separações e agressões, do destrato em relação aos mais velhos, que acusam os jovens de não mais ouvi-los, de práticas e conhecimentos que estão sendo esquecidos. O “pessoal de hoje” estaria agindo “como brancos”, situação sentida pelo distanciamento ou recusa do modo de ser de *hykyna mahadu*, “povo de antigamente”.

As políticas de “fortalecimento”, “revitalização” ou “resgate” da cultura são endossadas pelos Karajá na tentativa de reverter este quadro. Elas são acompanhadas também de mudanças, dissensos, contradições e tensões nas relações internas do grupo, entre jovens e velhos. A preocupação geral é com a memória e seus conteúdos (saberes, práticas, histórias, produções artísticas) de igual maneira com a “função identitária da memória” (CARNEIRO DA CUNHA, 2014: 12) para responder perguntas como “quem somos nós?”. Em vistas a isso, os Karajá creem na utilidade dos registros – tanto os produtos que os projetos resultam, alguns dos quais elaborados por eles mesmos, quanto do que muito já foi escrito sobre eles. Tais registros evidenciam transformações nos modos de produção, transmissão e reprodução dos saberes. Os Karajá mostram-se engajados com os instrumentos e modos de conhecer “dos outros” (livros, filmes, vídeos, apostilas, escola, cursos de formação de documentários, cinegrafistas, oficinas) não apenas para ver seus conhecimentos sendo conhecidos por outros mas para retê-los e difundí-los entre si.

vi.ii Cultura e “Cultura”

Os leitores se depararam inúmeras vezes, ao longo deste trabalho, com a palavra *cultura*. Aspeada ou sem aspas, a cultura transcrita aqui cumpre o uso indiscriminado que os Karajá fazem desta palavra. Há algum tempo, povos indígenas vêm se apropriando deste termo que se forjou no léxico da disciplina antropológica e sobre o qual os antropólogos dedicam suas etnografias. Manuela Carneiro da Cunha esteve interessada no uso que antropólogos e indígenas fazem deste mesmo conceito e afirma que, “analiticamente, porém, essas duas esferas são distintas, já que se baseiam em diferentes princípios de inteligibilidade” (2009: 359). Haveria, então, duas culturas: aquela de posse analítica dos antropólogos, usada para descrever os modos pelos quais indígenas e outros coletivos habitam e dão sentido ao mundo e aquela que os indígenas agora usam para falarem sobre si.

Para resolver essas diferenciações, a autora nos convida a manter o termo cultura sem aspas para esse primeiro uso, que remete aos “esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e que garantem um certo grau de comunicação em grupos sociais” (*ibid.*: 313). Para o segundo caso, Carneiro da Cunha sugere aspear a palavra cultura. Assim, “cultura” se refere à sua enunciação no sistema interétnico, principalmente nos contextos de negociação dos “conhecimentos tradicionais” e das políticas baseadas em direitos culturais envolvendo povos indígenas. O que ela está chamando atenção é para a existência de uma “lógica interna” (cultura) e uma lógica externa (“cultura”), que não se coincidem. A lógica interétnica, sustenta a autora, é um modo de organizar a *cultura em si* com outras lógicas ou, ainda, uma reflexão em torno do que se quer os outros conheçam da sua própria cultura. Um “movimento reflexivo implicado na “cultura” como metadiscurso sobre a cultura” (*ibid.*: 363). Isto é, os indígenas passariam do nível da linguagem para a metalinguagem.

Marcela Coelho de Souza, por seu turno, extrai a lição principal das formulações de Carneiro da Cunha: “a de que falar de cultura com aspas não significa perpetuar uma dualidade entre cultura para dentro e cultura para fora, mas chamar a atenção para o fato de que a cultura se *enuncia*, sempre, imediatamente, *entre* o dentro e o fora” (2010: 108 [grifos da autora]). A cultura a qual os antropólogos se dedicam e a cultura pela qual os indígenas se mostram se afetam mutuamente. No caso Karajá, isso parece fazer sentido à medida que vimos, por exemplo, como as ceramistas e os Karajá de modo geral recorrem aos produtos (teses, livros, apostilas) das objetificações dos pesquisadores para identificação e reconhecimento Karajá de si. É o movimento de olhar a si através dos olhos dos outros e ressoá-lo entre si. Os Karajá enunciam internamente a cultura de forma indiscriminada. Ouvi diversas vezes e muito com as ceramistas, de que tais coisas são “da cultura”, faz-se de um determinado jeito porque “é a nossa cultura”

Nunes defende o “uso entre-si do termo”. Em suas palavras, “o contexto que motiva esse uso é, principalmente, a diferenciação interna entre os *hỹỹna mahãdu* e os *wijina bòdu mahãdu*, o povo antigo e o pessoal de hoje, que leva os Inỹ a uma reflexão cotidiana sobre sua *cultura*, sobre o que é *òbiti* e o que é *ehadu*” (2016: 184). Esse contraste aparece amplamente nas conversas informais, nas entrevistas, nas reuniões dentro da aldeia e, especialmente, no trabalho das ceramistas. No que se refere a essas últimas, elas recordam do tempo de antigamente, em que os *hykyna mahadu* usavam

determinadas adornos e utensílios domésticos, como se vivia e se portava naquele tempo, sua alimentação, os traços que constituíam os corpos, as relações entre os entes de uma família, enfim, todo um modo de vida que vem sendo transformado e que é privilegiado na *ritxòkò*. Por isso, não é raro ouvir de uma ceramista que a *ritxòkò* “é de índio mesmo” ou “de *hykyna mahadu*”.

vi.iii A *ritxòkò* como um sistema de registro

A *ritxòkò* se reveste das formulações sobre que é ser propriamente Inỹ/Karajá. Os contornos que a *ritxòkò* assume expressam um modo de ser e habitar o mundo do “povo de antigamente”. Elas carregam marcas do passado como o corte de cabelo *lasi*, o prendedor de cabelo *ritukareri*, os quais os homens já abriram mão de usar há algum tempo; encenam práticas cotidianas e cerimoniais não mais executadas entre eles – o casamento *harabiè*, a confecção de potes e panelas em cerâmica –; veiculam histórias do tempo mítico que os velhos julgam não ser conhecidas ou de interesse das crianças hoje em dia. Mas seus enredos e formas não se restringem ao que já se “perdeu” ou foi esquecido. Remetem também a certas atividades e elementos que são valorizados e dados como adequados, cruciais à cultura e que ainda são realizados – cenas do ritual de iniciação masculina, alimentação à base de tartaruga, a luta tradicional *ijèsu*, a pesca, os aruanãs (*ijasò*), entre outros. Tudo isso é disposto na *ritxòkò* carregando itens e ornamentos tradicionais. Uma forma que os Karajá tomam como correta ou verdadeira (*òbiti*) de si mesmos.

A pintura da *ritxòkò* exprime de maneira exemplar o cuidado que as ceramistas mestras têm em manifestar as “regras da cultura”. Muitas delas procuram pintar a *ritxòkò* de acordo com os parâmetros “da cultura”, com os princípios que norteavam as escolhas dos motivos aplicados nos corpos *inỹ*. Como vimos, se antigamente a pele era pintada com o intuito de indicar uma pessoa, no sentido de que a pintura demarcava um certo estado de devir social, hoje a pintura sobre o barro se ajusta na finalidade de “guardar”, “reter” esse costume, essa tradição. A *ritxòkò*, sendo assim, transforma-se ela mesma em um sistema de registro pelo qual os Karajá podem se pautar. A questão que se abre na *ritxòkò* diz respeito a uma certa administração do fluxo do tempo para que não se perca de vista a identificação de si frente as transformações sentidas ao longo do tempo. Aliás, a *ritxòkò* parece acompanhar as

transformações no intuito de que elas não se realizem completamente, isto é, para que os Karajá antes de quererem “virar brancos” não se esqueçam de “virar índio”, “virar Karajá”⁷⁷.

Isso produz movimento à *ritxòkò* da mesma forma em que ela passa a reter o conhecimento ou a própria cultura. Como as ceramistas acreditam, a *ritxòkò* é o registro da história de seu povo, do passado e do presente. Isso se articula no interesse e na recepção que as ceramistas tiveram com esta pesquisa e com tantas outras que já foram realizadas, cujos materiais compõem um acervo próprio daquilo que disseram sobre elas e sobre sua cultura. Elas já dominam a tecnologia de registro feita pelos *tori*, furtando-se dela. Elas acionam esses materiais para relembrares dos trabalhos daquelas das ceramistas que as antecederam, para mostrarem seu passado, reconhecendo a si mesmas e lançando-se no presente e no futuro. Os projetos de fortalecimento da cultura, entre os quais vincula-se o plano de salvaguarda da *ritxòkò*, tomam-se mais um importante registro para os Karajá. Antes de deflagarem uma “conservação dos modos de produção do conhecimento”, eles impelem a mais um movimento pelo qual as Karajá se projetam e enunciam sua história dentro e fora da aldeia.

O fato das ceramistas terem ditado as etapas desta pesquisa, demandando por vezes os instrumentos para que suas perspectivas fossem captadas por mim, é parte desse mesmo movimento do qual estamos tratando. Enquanto um sistema de registro propriamente karajá, a *ritxòkò* se revela um espaço de enunciação/elocução das trajetórias, aspirações e histórias das ceramistas e, portanto, um mecanismo de controle de significados, de como e o que será registrado pelos outros. A *ritxòkò* se revela, em si, um sistema museal, onde os Karajá estabelecem seu próprio regime de indianidade, negociando o que fazer com ele e quais rumos direcioná-lo. É uma estratégia de testemunhar, visibilizar e refletir a historicidade da *ritxòkò* e de tudo que as envolve: pessoas, saberes, narrativas que demarcam um modo único de ser em meio a tantas transformações. Aqui, mais uma vez, se mostra o movimento da “cultura entre-si”. As ceramistas parecem dominar o sistema de arte-cultura do outro ao qual a *ritxòkò* foi retida, analisada e exibida. Tudo isso converge em certo sentido ao que Foucault comenta:

O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-la ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto; de quem, se introduzindo no aparelho complexo, o fizer funcionar de tal modo que os dominantes encontrar-se-ão dominados por suas próprias regras (2000: 25-26).

⁷⁷ Esses argumentos estão inspirados nas formulações de Marcela Coelho de Souza (2010) e de Nicole Soares (2014).

É difícil postularmos de saída a natureza da *ritxòkò*. Ao longo dos anos ela foi percebida e interpretada de diferentes maneiras – como por exemplo, “objeto etnográfico”, “obra de arte”, “patrimônio imaterial”. Ela não é uma coisa ou outra. Ela constitui-se justamente nesse emaranhado de compreensões, cumprindo o debate incessante sobre sua definição. Portanto, a intenção aqui não foi fixá-la e estabilizá-la, ao contrário, foi tratá-la como algo sempre em escape, em movimento. E por não ser possível situar a análise em um lugar privilegiado, destacado da realidade, é que esta pesquisa se propõe a mais uma interpretação sobre os sentidos da *ritxòkò*. O fluxo por meio do qual a *ritxòkò* enquanto coisa ganha forma, vida e vaza, reunindo em torno dela matérias, pessoas, histórias e extrapolando os limites do tempo e dos lugares, transforma ela mesma em arte de viver e em um modo de relação. No cotidiano, ela atualiza os projetos políticos-culturais-existenciais karajá como um ato de improvisação, se entendermos que tal ato é “seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam” (INGOLD, 2012: 13).

V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, R. & RUSSI, A. "Museologia colaborativa": diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas". In: Revista Horizontes Antropológicos, n. 53, ano 25, Porto Alegre: jan./abril., 2019.

ALBERT, Bruce. Associações Indígenas e Desenvolvimento Sustentável na Amazônia Brasileira. In: RICARCO, Carlos A. (Org.). Povos Indígenas no Brasil 1996/2000, São Paulo, Instituto Socioambiental, 1 ed., pp. 197-203, 2000.

ALBUQUERQUE, Marcos A. O regime imagético Pankararu: performance e arte indígena na cidade de São Paulo. Florianópolis: Editora UFSC, 2017.

ANDRADE, Rafael S. Os huumari, o òbi e o hyri: a circulação dos entes no cosmo Karajá. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da UFG, 2016.

_____. Gonçalves de. Watau: a trajetória de uma liderança Karajá e o projeto modernista do Estado brasileiro. 2017. Disponível em: <<https://osbrasisesuasmemorias.com.br/biografia-watau/>>. Acesso em: novembro de 2019.

BALDUS, Herbert. "Uma ponte etnográfica entre o Xingu e o Araguaia". In: Revista do Arquivo Municipal, XLIII, pp. 7-12, 1938.

_____. "Licocós". In: Espelho, n. 21, dez., Rio de Janeiro, 1936.

_____. Bibliografia crítica da etnologia brasileira. In: Comissão IV Centenário da Cidade de São Paulo, Serviço de Comemorações Culturais, São Paulo, 1954.

BARCELOS NETO, Aristóteles. A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia. Museu Nacional de Etnologia: Lisboa, 2002.

_____. Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu. São Paulo: EDUSP, 2008.

BECQUELIN, Aurore & MOLINIÉ, Antoniette (orgs.). Memoire de la tradition. Nanterre, 1993.

BELAUNDE, Luisa Elvira. A força dos pensamentos, o fedor do sangue. Hematologia e gênero na Amazônia. In: Revista de Antropologia, v. 49. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

_____. Diseños materiales e inmateriales: la patrimonialización del kené shipibo konibo y de la ayahuasca en el Perú. In: Mundo Amazônico, n. 3, pp. 123-146, 2012.

BELEI, Ana Carolina. A trajetória interpretativa da Ritxòkò Karajá como objetivo etnográfico. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

BESSA FREIRE, J. R. A descoberta do museu pelos índios. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, p. 217-253, 2009.

BONILLA, Oiara. *Reproduzindo-se no mundo dos brancos: estruturas Karajá em Porto Txuiri (Ilha do Bananal – Tocantins)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2000.

BORGES, Durval R. *Rio Araguaia: corpo e alma*. São Paulo: Instituição Brasileira de Difusão Cultural, IBRASA, 1986.

CAMPOS, Sandra Lacerda. *Bonecas Karajá: modelando inovações, transmitindo tradições*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: CARNEIRO DA CUNHA (org.) *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

_____. “Políticas culturais e povos indígenas: uma introdução”. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. & CESARINO, P. (orgs.). *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2014.

CASTRO FARIA, Luís de. La figura humana en el arte de los índios Karajá. In: *Revista de Cultura Brasileña*, Madri, n. 48, 1979, pp. 3-26.

CHIARA, Wilma. *Les poupées des indiens Karajá*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1969.

CLIFFORD, James. “Colecionando Arte e Cultura”. In: *Revista do Patrimônio*, v. 23, Rio de Janeiro: IPHAN, pp. 69-89, 1994.

_____. Museums as contact zone. In: CLIFFORD, J. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 188-219, 1997.

COELHO DE SOUZA, Marcela S. “A vida material das coisas intangíveis”. In: COELHO DE SOUZA, M. & COFFACI DE LIMA, E. (orgs.). *Conhecimento e Cultura: práticas de transformação no mundo indígena*. Brasília: Atalaia, pp. 205-228.

_____. A cultura invisível: conhecimento indígena e patrimônio imaterial. In: *Anuário Antropológico*, Brasília, v. 1, pp. 149-174, 2010.

_____. “Conhecimento indígena e seus conhecedores: uma ciência duas vezes concreta”. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. & CESARINO, P. (orgs.). *Políticas Culturais e Povos Indígenas*. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, pp. 195-218, 2014.

DEMARCHI, André. “Armadilhas, quimeras e caminhos: três abordagens da arte na antropologia contemporânea”. In: *Espaço Ameríndio*, v. 3, n. 2, 2009.

DONAHUE, George. A contribution to the ethnography of the Karajá indians of Central Brazil. Tese (Doutorado em Antropologia), Department of Anthropology, Charlottesville: University of Virginia, 1982.

EHRENREICH, Paul. Contribuições para a etnologia do Brasil. In: Revista do Museu Paulista, N. S., vol. 2, pp. 7-135, 1948.

FARAGE, Nádia. Flores da fala: práticas retóricas entre os Wapishana. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da USP, 2002.

FARIAS, Joana de Araújo. Modelando parentes: sobre as redes de relações da ritxo(k)o entre os Karajá. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FAUSTO, C.; FRANCHETTO, B. Tisakisü, tradição e novas tecnologias da memória Kuikuro. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2008.

FÉNELON COSTA, Maria Helena. A arte e o artista na sociedade Karajá. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos, 1954-1988 (quatro volumes). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GALLOIS, Dominique. “Os Wajãpi em frente de sua cultura”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (Patrimônio imaterial e biodiversidade), 32:110-129, 2005.

_____. Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Dossiê 2, pp. 136, 2006.

GARFIELD, Seth. “As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-nação na Era Vargas”. In: Revista Brasileira de História, v. 20, n. 39, São Paulo, 2000.

GELL, Alfred. Art and Agency: an anthropological theory. Oxford: University Press, 1998.

_____. “A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. In: Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRJ, n. 8, ano VIII, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

_____. “Teorias antropológicas e objetos materiais”. In: GONÇALVES, J. (org.). Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007.

GORDON, Cesar. Economia Selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre. UNESP: São Paulo, 2006.

GOW, Peter. "Esthetics is a cross-cultural category – the debate". In: INGOLD, T. (ed.). *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge, pp. 271-275, 1996.

_____. Mitos e mitopoiese. In: POUGH, H. (trad.). *Cadernos de Campo*, n. 23, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GUTJAHR, Eva. Entre tradições orais e registros da oralidade indígena. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

INGOLD, Tim. "Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais". In: *Revista Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: Jan./Jun., v. 18, n. 37, 2012.

IPHAN & COMUNIDADES INY KARAJÁ. *Arte Iny/Karajá: patrimônio cultural do Brasil*. LIMA, N. & LEITÃO, R. (orgs.). Goiânia: IPHAN-GO, 2019.

KRAUSE, Fritz. Nos sertões do Brasil. In: *Revista do Arquivo Municipal*, LXVI-XLV. São Paulo: Arquivo Municipal, 1940–44.

KUBISTCHEK, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal (Coleção Brasil 500 anos), 2000.

LAGROU, Else. *A fluidez da forma: arte, identidade e agência em uma sociedade amazônica (Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizontes: C/Arte, 2010.

_____. *No caminho da miçanga, um mundo que se faz de contas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016.

LAGROU, E. & VAN VELTHEM, L. "As artes indígenas: olhares cruzados". In: *BIB*, São Paulo, n. 87, 2018.

LIMA, Nei Clara de. & LEITÃO, Rosani. "Patrimônio cultural Iny/Karajá e política de salvaguarda: diálogo intercultural e trabalho compartilhado". In: LIMA FILHO, M. & PORTO, N. (orgs.). *Coleções étnicas e museologia compartilhada*. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2019.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. *Hetohokỹ: um rito Karajá*. Goiânia: Editora UCG, 1994.

LIMA FILHO, M. et al. *Bonecas Karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia – dossiê descritivo dos modos de fazer ritxoko*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Museu Antropológico, 2011.

LIMA FILHO, M. & SILVA, T. A arte de saber fazer grafismos nas bonecas Karajá. In: *Revista Horizontes Antropológicos*, v. 18, n. 38, Porto Alegre: Jul./Dec., 2012.

LIPKIND, William. Carajá Cosmography. In: The journal of the American Folklore, v. 53, n. 210, 1940.

MARQUES, Ana Claudia. “Considerações familiares ou sobre os frutos do pomar e da caatinga”. In: R@U: Dossiê Parentesco, 6(2), 2014.

MARTINI, André. “O retorno dos mortos: apontamentos sobre a repatriação de ornamentos de dança (basá busá) do Museu do Índio em Manaus para o rio Negro”. In: Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 22, n. 1, 2012.

NOVAES CAIUBY, Sylvia. Iconografia e oralidade: sobre objetos e pessoa entre os Bororo. In: Revista de Antropologia Gis, v. 1, n. 1, São Paulo: USP, 2016.

NUNES, Eduardo S. Transformações Karajá. Os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos. Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

_____. No asfalto não se pesca – parentesco, *mistura* e transformação entre os Karajá de Buridina (Aruanã-GO). Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

OLIVEIRA, Thiago L. Os Baniwa, os artefatos e a cultura material no Alto Rio Negro. Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

OVERING, Joanna. “A estética da produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa”. In: Revista de Antropologia, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

PÉREZ GIL, Laura. “Introdução ao Dossiê Etnologia e Museus: curadorias compartilhadas”. In: Campos – Revista de Antropologia, UFPR, Curitiba, v. 16, n. 2, 2015.

PÉTESCH, Natalie. La pirogue de sable. Modes de représentations e d'Organization d'une société du fleuve: Les Karajá de l'Araguaia (Brésil Central). Tese (Doutorado em Antropologia), Université de Parix X (Nanterre), Paris, 1992.

PÉTESCH, N.; NAHUM-CLAUDEL, C.; YVINEC, C. “Pourquoi filmer sa culture? Rituel et patrimonialisation en Amazonie brésilienne”. In: Journal de la société des américanistes: dec., 2017.

POVO INY DA ALDEIA FONTOURA, PAPPIANI, A. & LACERDA, M. (orgs.). Ynyxiwè que trouxe o sol e outras histórias do povo Karajá. São Paulo: Ikõre, 2014.

PRICE, Sally. Arte Primitiva nos Centros Civilizados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RESENDE, Michelle Nogueira de. As ceramistas Karajá e o processo de registro de suas bonecas de cerâmica como patrimônio cultural do Brasil. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos) – Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Direitos Humanos, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

ROCA, Andrea. “Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa”. In: *Mana* [online], v. 21, n. 1, pp. 123-156, 2015.

RODRIGUES, Patrícia. O caminho de Tanyxiwè: uma teoria Javaé da história. Tese (PhD em Filosofia), Universidade de Chicago, Chicago, 2008a.

_____. Relatório de Identificação e Delimitação: Terra Indígena Utaria Wyhyña (Karajá) / Iròdu Iràna (Javaé). Brasília: FUNAI, 2008b.

_____. “Transformando dor em arte: o ofício das ceramistas karajá como forma de resiliência histórica”. In: SILVA, Telma (Org.) *Ritxoko*. Goiânia: Cànone Editorial, 2015.

RONDON, Ana Lúcia Dutra da Fonseca. “As ritxoko como objeto artístico e cultural”. In: SILVA, T. C. (org.) *Ritxoko*. Goiânia: Cànone Editorial, 2015.

RUSSI, A. & ABREU, R. “Museologia comparativa: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas”. In: *Revista Horizontes Antropológicos*, v. 25, n. 53, pp. 17-46, 2019.

SAHLINS, M. “O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção (parte 1)”. In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 1997a.

_____. “O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção (parte 2)”. In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, pp. 103-150, 1997b.

SEVERI, C.; LAGROU, E. (Orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SEVERI, Carlos. “O espaço quimérico. Percepção e projeção nos atos do olhar”. In: SEVERI, C.; LAGROU, E. (Orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SCHIEL, Helena M. C. O vermelho, o negro e o branco: modos de classificação entre os Karajá do Brasil Central. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. *Dançando cacofonias. A relação aldeia-cidade entre os Karajá*. Ensaio inédito, 2008.

SILVA, Telma C. da. *Modos de fazer Boneca Karajá, circulação do conhecimento e a construção do território*, 2013.

SIMÕES, M. F. Cerâmica karajá e outras notas etnográficas. Organizadores: Manuel Ferreira Lima Filho e Maria Eugênia Brandão Alvarenga Nunes. Goiânia: UCG Editora, 1992.

SOARES, Nicole Pinto. "Sobre alguns modos de usar a cultura dos Outros". In: CARNEIRO DA CUNHA, M. & CESARINO, P. (orgs.). Políticas Culturais e Povos Indígenas. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, pp. 257-286, 2014.

SOUZA, Eric & CALÇAVARA, Lilian (orgs.). Narrativas Karajá. Palmas: IPHAN, 2016.

TAVEIRA, Edna Luísa de Mello. Etnografia da cesta Karajá. Goiânia: UFG, Coleções Teses Universitárias, 1982.

TORAL, André Amaral de. Cosmologia e sociedade karajá. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992a.

_____. Pintura corporal Karajá contemporânea. In: VIDAL, Lux. (Org.) Grafismo indígena. São Paulo: Edusp: Nobel, pp. 191-208, 1992b.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana. Tese (Doutorado em Antropologia) PPGAS – Universidade de São Paulo, São Paulo: 1995. Lisboa: Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia, 2003.

_____. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. In: Mana, v. 15, n. 1, 2009.

_____. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas, v. 7, n. 1, pp. 51-66, jan./abr. 2012.

VIDAL, L. & SILVA, A. L. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, Lux. (Org.). Grafismo indígena: estudos de antropologia estética. São Paulo: Edusp, 1992.

WHAN, Chang. Ritxoko: a voz visual das ceramistas Karajá. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

WUST, Irmild. "Observações sobre a tecnologia cerâmica Karajá de Aruanã". In: Arquivos do Museu de História Natural, UFMG, v. VI-VIII, 1982.